

حديث الشهر

العقل الناقد:

أحياناً ، بل تتداخل ، وتباعد أحياناً أخرى ، ولكنها كلها تخدم الموضوع كما يقولون .

هذه القراءة الواسعة ، عامة ومتخصصة ، تعتبر ذات أهمية قصوى للناقد . ولكنها لا تكفي وحدها لكي تجعل منه ناقداً جيداً . إن نظرية الأدب قد تساعدنا على أن نصنف الأعمال الأدبية ، فنقول : إن هذا العمل مسرحية وذلك قصة ، والثالث رواية وهكذا . كما أن تاريخ الأدب يبيننا بتطور الأشكال الأدبية المختلفة ، وصاحي نموها . ولكن هذا كله لا يعيننا كثيراً على أداء المهمة الشاقة التي نأخذها على عاتقنا حين نتصدى للنقد الأدبي . هذه المهمة هي : تبيان القيم الباقية في الأعمال الفنية التي يضعها الناقد تحت مجهره .

إن محاولة تطبيق أحكام عامة تستند إلى نظرية جالية محددة هي في رأى كاتب المقال وسيلة غير دقيقة ، وغير مجدية ، لتقييم الأدب . ولا بد للناقد من أن يلجأ إلى ما يسميه الكاتب « بالنقد العملي » . أى النقد الذى لا يعتمد مبادئ محددة ، يؤمن بها الناقد بادئ ذى بدء ، ويحاول أن يلتبس تطبيقات لها في العمل الفني ، فإذا لم يجد هذه التطبيقات سارع إلى إصدار أحكام الإدانة . إن هذا هو أسوأ ما يفعله ذلك النوع الخادع من النقد ، وهو الذى نسميه بالنقد التحككي ، أو نقد إصدار الأحكام .

وعوضاً عن هذا النقد الخادع ، علينا أن ننظر إلى العمل الفني من الداخل . علينا أن نؤمن بأن لكل عمل فني منطق الخاص ، ومبادئه الخاصة ، وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مبادئ عامة تربط هذا العمل

من أحكام ما قرأت ، تعريفاً بحقيقة المهمة التي يقوم بها الناقد ، ما قالته مجلة « ملحق التيمز الأدبي » في مقال أخير بعنوان : « العقل الناقد » .

يقول كاتب المقال — وهو لم يوقع باسمه ، جرياً على السنة التي تسير عليها هذه المجلة الوقور ، ضامناً لحرية نقادها في أن يقولوا ما يشاءون دون خوف من إغضاب أو إحراج — : « إن أحدنا فيما يبدو ، لم يتوصل إلى اتفاق ما على الأسس العريضة التي تصدر الأحكام الأدبية وفقاً لها . والواقع أن الناقد المتجيد لا يطبق قط أسساً كهذه ، تطبيقاً مجرداً ، كما تستخدم المساطر مثلاً ، للقياس من الخارج . إنه يترك الأحكام واستجاباته مهمة تنظم نفسها بنفسها ، ويركن أيضاً لعاداته ، بوصفه قارئاً . فإذا ما كان هذا الناقد نفسه ناضج الفكر والقلب ، اعتمد في أحكامه على ما يراه عميقاً وصحيحاً في موقفه من الحياة . إن هذا الناقد يشعر ، إذ ذاك ، أنه يستطيع أن يمد يديه إلى داخل نفسه ، باحثاً عن الركيزة الأساسية التي يصدر عنها أحكامه الموضوعية » .

وليس معنى هذا أن الناقد يعتمد على نفسه فقط في إصدار أحكامه . فهناك أسلحة لا بد له أن يتسلح بها قبل أن يقدم على هذا العمل الشاق غير المجزى . هناك القراءة الواسعة في ألوان شتى من المعارف البشرية ، وعلى الأخص ما كان منها متعلقاً بالأدب ، مثل : « نظرية الأدب » و « تاريخ الأدب » ، و « النقد الأدبي » . وهي ألوان ثلاثة من الدراسات تتقارب

الآخر كثيراً من العيوب ، لم يستطع أن يمنع نفسه من الانشغال بها ، وتفحصها ، وإصدار الأحكام فيها . أى أنه لم يستطع أن يتجاهلها .

والسبب في هذا يرجع إلى حقيقة كبرى في ميدان الأدب والفن بعمامة ، وهى أن العمل الفنى الكبير قادراً دائماً على أن تحمّل الأخطاء ، ويحتملها ويخلق بها مع هذا ، ويظهر . إن مثله في هذا مثل البناء الشامخ المتين ، يصيبه التشقق بل الصدع ، فلا يتأثر جماله في كثير - بل لعله إذ ذاك يزيد - ويظل رغم الشق والصدع يروعنا ويدهشنا .

إن الانشغال بالأدب يشبه كثيراً انشغالنا بالحياة . نحن نولد ، ونشب ، ونسرعان ما نكتشف أن هذه الحياة الجميلة العذبة التى نحياها عيباً لا يفتخر ، ذلكم أنها لا بد مادية إلى الموت . ومع ذلك أيقبل هذا - موضوعياً - من تحتنا بالحياة ؟ ألا نفلح جميعاً في إبعاد الشبح الكبير إلى خلفية الصورة ، ونروح - رحماً عنه - نسترئى الحياة ؟ بل ألا أحدث كثيراً أن تحتنا بالحياة يزداد عمقاً ، وتزداد لغاته حدة ، لأننا نعلم أنها حياة قصيرة ، وأنها لا بد مسلمة للموت ؟

كذلك العمل الأدبي ، لا يفيد كثيراً أن توجد به العيوب . بل إن هذه العيوب لتحفز القراء والمشتغلين بالأدب على أن يتفحصوا العمل الفنى ، ويظفروا به ، ويقولوا ثم يعيدوا القول : أه لو أنه خلا من هذا العيب أو ذاك ! ويقوم بينهم من يقترح الوسيلة للخلاص من العيب فيقول : لو أن المؤلف فعل كذا وكذا ، لاستطاع أن يحقق النتيجة وراء النتيجة ... وهكذا .

إننا لانتبس الكمال دائماً في الأعمال الفنية . لأن الكمال نهائى ، وبارد ، وقاطع لكل أحوال . إن الكمال جميل ، ولكنه خلو من حرارة الحياة . تلك التى تتطلب دائماً أن يكون الفنى وراء الشئ ، لا أن يقف الشئ أمامنا كاملاً ، متحدياً ، لا يتغير ولا يسمح بأى تغيير .

بالذات بغيره من الأعمال التى تستخدم نفس لونه الفنى . ومعنى هذا أننا إذا تصدقنا للحكم على مسرحية مثلاً ، فعلياً أولاً أن نقرأ هذه المسرحية ، أو نشاهدها ، وندهعها لتسرب إلى أنفسنا وعقولنا ، فإذا ما تمجحت المسرحية في أن تهزنا ، وتثير منا المشاعر ، فهذا شهادة لها بأنها مسرحية طيبة ، مهما كان عدد القواعد العامة التى تنخطاها هذه المسرحية ، أو تعادها ، أو تسمى استخدامهما . إن أعمال ديككنز ، مثلاً ، مليئة بالأخطاء . فقصص رواياته سيئة البناء ، وشخصياته ميلودرامية ، فهى إما طيبة وإما شريرة ، ولا شئ بينهما ، وموقف الكاتب من الحياة به كثير من الزيف العاطفى . غير أن هذا كله لا يجعلنا نلقى بروايات ديككنز جانياً بدعوى أنها تحطم القواعد النقدية التى تقول إن على الرواية أن تكون كاملة البناء ، وعلى الشخصيات أن تكون متعددة الجوانب ، وعلى الكاتب أن يحفظ لنفسه بموقف « المتشغل المحايد » بإزاء أشخاصه ، أى يعطى كل واحد منها الفرصة للتعبير عن نفسه ، فلا يسمح لتفضيله لأحدها بأن يجنى على غيرها من الشخصيات التى لا يحبها المؤلف .

كل هذه قواعد هامة ، وعمرمة ، ويبنى أن تتوافر في العمل الفنى . ولكن هذا لا يبنى أن أعمالاً فنية قد قامت ، ونجحت ، وقدّر لها البقاء ، مع أنها حطمت كل أو بعض هذه القواعد . ليس بين أعمال شكسبير الناضجة ، مثلاً ، ما هو أسوأ بناء من مسرحية « هامليت » . هنا نجد البطل المفكك الشخصية ، والقصة المسرحية الكثيرة الدهاليز ، والموضوع المتشعب الذى لا مركز واضح له . ومع كل هذه العيوب ، أهناك من النقاد من يجرؤ على القول بأن « هامليت » لا تستحق أن يسكب من أجلها كل هذا المداد الكثير الذى أريق في شرحها وتقييمها حتى الآن ؟

حتى الناقدين . س . اليوت ، الذى وجد بها هو

صائد فقير يطرق بحر النفس :

يُعدّ فنّاً . إذ ذاك أجدنى مضطرباً إلى أن أدع موضوعي هذا وشأنه حتى يكتمل نموه ، ويصبح في إمكانى أن أوصله للناس . وهذا كله قد يستغرق عاماً أو عامين بل ثلاثة وأربعة في بعض الأحيان .

وعاد المندوب يسأل ميللر :

— وإذن فأنت لا تعلم كيف تنتهى مسرحية ما من مسرحياتك وأنت ما زلت في بدايتها ؟

وأجاب ميللر :

— أبدأ . كل ما يكون أمام ناظرى إذ ذاك هو فكرة عامة . إذا كان بالمسرحية ، بطل ، مثلاً ، وكان في تقديري أن هذا البطل سيموت في النهاية ، إذ ذاك أعرف خاتمة المسرحية ، وإن كنت لا أدري بعد لبّ المفارقة الدرامية التي تنظم موته . أما ما عدا هذا ، فلا أعرف عنه شيئاً . سواء فيما يخص تطور القصة المسرحية ، أو شكلها ، أو سرعة توالى الأحداث فيها . كل هذه أمور يتحدد بها عملية الكتابة ذاتها .

إن عملية تدوين مسرحية ما تستغرق عندى ثمانية أسابيع على الأكثر ، ذلك أننى كاتب سيّال القلم . ولكن هذا التدوين إن هو إلا نهاية عملية أكبر منه بكثير . إنه يبدأ حيناً أكون قد وجدت فعلاً حدود تجريبى ، فصنعت من هذه الحدود حواطط ، تكون الغرفة التي ستجرى فيها أحداثى . إذ ذاك أمضى في طريقي . أما إذا لم أجد هذا التطور الداخلى في نفسى ، فإننى أحس بالضيق .

أليس يبدو لك جلياً ، من هذا القول ، أن الفنان يشبه أحياناً صياد السمك الفقير ، يخرج من بيته كل يوم يحمل شصّة أو شباكاً ، وهو لا يعلم أيعود آخر الأمر بالرزق الوفير ، أم يمضى وشباكاً فارغة متهرئة ، قد أضناها البحث عن رزق البحر ، ولم تصب من هذا النضال إلا نقاط الماء الأعجاج ؟

نقول دائماً إن الفن عذاب ومعاناة . ونقول أيضاً إنه ريادة واستكشاف . فما الذى نعتيه بهذه العبارات ، على وجه التحقيق ؟

يردّ على هذه الأسئلة ، وعلى كثير غيرها ، الكاتب المسرحى المرموق آرثر ميللر ، في حديث له طريف مع مراسل صحيفة « ساندائ تايمز » البريطانية في واشنطن .

بدأ المراسل أسئلته للكاتب الأمريكى ، بهذا السؤال المستفز :

— ترى ، ما الذى يدفعلك إلى الكتابة ؟

وجاء جواب ميللر ناطقاً بعجزه ، ودهشته ، ورغبته في الاكتشاف ، وقنوطه من أن تمكنه القوى الداخلية للكاتب — تلك التي لا نعرف عنها إلا القليل اليسر — من هذا الاكتشاف كلما أحب ، أو حتى كلما تنبأ . قال :

— وددت لو عرفت . فلو أننى عرفت حقاً ، لاستطعت أن أتحكم في كتاباتى بأكثر مما يتاح لى في الوقت الحاضر . إننى ، في الواقع ، في قبضة فنى ، ولست أعلم شيئاً كثيراً عن القوى التي تحركنى في هذا المضمار . وأنا ، بعد ، لا أستطيع أن أكذب عن شيء أعرفه جيداً ، وأفهمه ، وأتيّته ، لأننى إذا عرفت شيئاً زالت أهميته بالنسبة لى ، ولم يعد قائماً أمامى كتجربة . إنه إذ ذاك يصبح كالقصة المعادة . إننى في كتاباتى أبحث عن شيء أكتشفه ، وأسعى دوماً إلى أن أدهش نفسى . وهذه ، بالطبع ، طريقة في الكتابة ، بها سرفٌ وتضييع للمجهود ، لأنك قد تشغل بموضوع ما ، وتحضى بتابعه وقتاً طويلاً ثم إذا بك تكتشف أن طريقك إليه مسدود ، وأن حصيلة جريك وراءه لم تعد أن تكون جسماً لا شكل له ، ولا يمكن أن

لقد جعلتني كلمات ميللر أستحضر في ذهني هذه الصورة . وهي في رأيي تعبر تماماً عن حرية الفنان ، وتردده ، وعدم وثوقه قط من نتيجة ما يكتب ، مهما طال باعه ، ويتعد عهده بالإنتاج . كل ما في الأمر أن الفنان يصطاد من بحر داخلي خاص به ، ولكنه لا يقل ، مع هذا ، عن البحر المحيط ثورة عاصفة ، أو تنوع رزق ، أو خطر ركود .

أما ما نسميه « بلحظة الإلهام » ، ونسب إليه هنا ، في شرقنا العربي ، الفضل الأكبر في ميلاد العمل الفني ، فهو في الواقع اللحظة الحاسمة في سلسلة طويلة من عمليات الخلق تم جميعاً في لاواعية الفنان . عمليات من التجميع ، والتصنيف ، والدمج ، والحذف ، والاستيلاء ، والتكاثر ، لأجد ما أصفه بها خيراً من أنها تشبه عملية نمو الجنين في بطن الأم . فإذا استوى العمل الفني في لاواعية الفنان ، وحانت ساعة ميلاده ، شعر الفنان إذ ذاك بالآلام المفاضة . وهي عند بعض الكتاب آلام حقيقية .

كان شاعرنا العربي الكبير أحمد شوقي يركز زلزالاً شديداً إذا ما جاءه الجحى ، ويضطرب اضطراباً

عصياً ظاهراً . فيجرب قلقاً هنا وهناك ، ويسرع إلى قلمه وقطامسه يحاول استقبال الطفل المنتظر ، وأحياناً لا يسعه الورق فيتناول صندوق سجائر ، أو قاشية حساب - مثلاً - ويجعلها أول مستقبل للقادم من عالم المجهول . وقيل إنه كان يأتي أعمالاً غريبة ، لا علاقة لها مباشرة بكتابة الشعر ، كأن يشرب بيضة نيئة ، وغير ذلك من مظاهر الاضطراب !

ولكن لحظة الإلهام هذه ، أو الاحتشاد للوضع ، ليست هي الخلق نفسه . فن قبل ، ينبغي أن يأتي البحث عن فكرة ودراستها ، ثم ترسيبها في اللاوعي ، وتركها فترة تطول أو تقصر ، حتى تتخمر . وحذار أن يحاول الفنان إخراج عمله إلى النور قبل الأوان . فهذا إنما يكون إجهاضاً وليس ميلاداً . إذ ذاك يجد الفنان نفسه أمام ما يسميه ميللر : « جسماً لا شكل له ، ولا يمكن أن يعدّ قسماً » .

عملية شاقة ، مبهطة ، هذا الفن جميعاً ، سواء وقفت منه موقف الفنان الخالق ، أو الفنان المستقبل ، أي الناقد .

على الراعي



فلسطين

بين يدي التاريخ

بقلم الدكتور مراد كامل

وظهر في القرن التاسع عشر قبل الميلاد سلطان جديد ، إذ قامت الدولة الحيثية في آسيا الصغرى . والدولة الآشورية في نينوى . وكان أهل آشور أصحاب تجارة إلى جنب مصانع في أواسط آسيا الصغرى ، تحميا معاهدات دولية . وكان التاجر يعد أجنياً (أى ضيفاً) ويجب عليه أن يلوذ بولاء أحد المواطنين ، لأن القانون كان يسرى على أفراد القبيلة ومن يلوذ بحماهم ، وتلك الحماية تبيع لهم التجارة وإن كانت تحرمهم حتى امتلاك الأراضي . وكانت أهم أنواع التجارة : الرقيق والخيل والمعادن .

وأخذت الدولة الحيثية تتسع في الألف الثاني قبل الميلاد ، فغطت شمال سورية ، وهي الولاية التي كانت تحت حكم الدولة الآشورية . وكانت الصلات قوية بين الحيثيين والمصريين من جهة ، وبينهم وبين أهل بابل وآشور من ناحية أخرى . وقد حفظت لنا النصوص المسارية البابلية التي كانت لغها ، هي اللغة الدولية في ذلك العصر ، الكثير من مراسلات تلك البلاد . وكان الجزء الجنوبي من سورية ومنه فلسطين يدخل تحت سيطرة مصر بل يعد من ممتلكاتها .

وفي سنة ١٢٠٠ قبل الميلاد على التقريب جاءت هجرة الأقوام النازحين من أوروية فشاركت في سقوط دولة الحيثيين ، فانقسمت سورية شمالها وجنوبها إلى عدة إمارات صغيرة ، وبذلك حالت الدول القوية التي كانت تجاور سورية ، دون أن تتحد معها سياسياً . وكذلك لم تتمكن الإمارات السورية

كان شمال سورية من الأسكندرونة وحلب إلى دمشق في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد ، ولاية تابعة للإمبراطورية الآشورية ، وكانت السفن تحمل التجارة من شواطئ الخليج الفارسي وجنوب بلاد العرب وسواحل البحر الأحمر إلى القسرات . وقد ورد في مختلف نصوص اللغة الآشورية المكتوبة بالخط المساري ، أن الأخشاب والحجارة التي تستخدم في البناء والمعادن ، ومنها الذهب ، كل هذه كانت ترد إلى ما بين النهرين بفضل هذه الصلات التجارية .

وكان ثغر الحدود الجنوبية على الشاطئ السوري في عصر الإمبراطوريتين : السورية والآكدية ، في القرون الأخيرة من الألف الثالث يقع على البحر المتوسط بالقرب من بيروت . وقد جد أهل جبيل وصور وصيدا في حمل التجارة بين الموانئ المختلفة ، وكانت لهم موانئ على البحر الأحمر .

وتروى لنا النقوش المصرية القديمة المعاصرة ، تفصيلاً عن التجارة مع الموانئ الجنوبية على الساحل السوري من النيل إلى جبيل .

ولم تشر النصوص المسارية التي عثر عليها حتى اليوم ، إلى فلسطين قبل القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وقد دللت النقوش المصرية على وجود بنيو ، رحلوا إلى هذه المنطقة ، وذكرت أنهم يقومون بتربية الإبل والخيل ، وكانا أهم وسائل المواصلات البرية في تلك العصور . هذا ، وكانت مدينة « عنت » على وسط مجرى الفرات من أكبر أسواق الخيل العربية .

التي تثيرها عادة العواثر المختلفة في مثل هذه المناطق الواسعة . وقد نقل الآشوريون حوالي سنة ٧٠٠ قبل الميلاد فيها نقلوا من الشعوب ، قبائل من السامريين واليود ، وسُمِّيَ هذا بالسبي الآشوري .

وبدأ في ذلك العصر قيام أهل مادي (الميديين) الذين كانوا هاجروا إلى إيران في القرن التاسع قبل الميلاد ، فبلغوا مسرعين مراتب الدول الكبرى ، إذ وسعوا حدودهم الشمالية حتى أنهار تركستان الروسية ، ووصلوا بحدودهم الشرقية إلى بلاد السند ، ثم استولوا على أرمينية وشرق الأناضول . ثم تحالفوا مع الدولة البابلية الجديدة . فهاجموا آشور وقضوا عليها سنة ٦١٢ قبل الميلاد . فكانت آشور الشرقية من نصيب أهل مادي ، والغربية من نصيب البابليين . وأدَّى ذلك الوضع إلى حلول بابل محل آشور حتى في سياستها . وحينذاك نقلت مرة أخرى قبائل من اليهود إلى بابل ، وسُمِّيَ هذا بالسبي البابلي .

وحذا البابليون حذو أسلافهم الآشوريين في الوقوف دون قيام دويلات مستقلة في مملكتهم . لكن دولة بابل لم تدم طويلاً ، إذ تغلبت الفرس على أهل مادي في عام ٥٥٠ قبل الميلاد ، وبعد ذلك بعشرين سنة قضى كورش على مملكة بابل ، ثم توسع في فتوحاته حتى وصل إلى مصر وضمها إلى الإمبراطورية الفارسية . وكان قيام دولة فارس قاضياً على كل أمل في ظهور بابل وآشور من الناحية التاريخية السياسية بعد أن حكموا نحو خمسة وعشرين قرناً .

وأصبحت المدن الفينيقية في سورية مدناً فارسية ، وكان الملك نحاو - ملك مصر قبل عام ٦٠٠ قبل الميلاد - قد شرع في وصل البحر الأبيض بالبحر الأحمر بواسطة قناة . وعلى يده بدأت المحاولات في سبيل الملاحة حول إفريقيا . وكان إتمام حفر القناة من أوائل الأعمال التي وجه إليها الملك دأراً اهتمامه ،

الصغيرة من المحافظة على استقلالها إلا في حالة ضعف الدول التي تجاورها .

وكانت قرقيش وحلب وأوجريت (بالقرب من اللاذقية) وحاة وغيرها من المدن على مثال نابلس (السامرة) وأورشليم في جميع وجوه الحضارة .

وكانت حضارة هذه المدن في عصورها المختلفة خليطاً من الحضارات المحاورة ، وذلك بحكم مركزها الجغرافي بين الدول الكبرى فيما بين النهرين وآسية الصغرى ومصر . وكانت المسوان الفينيقية أهم هذه المراكز وأغناها ، فقد امتدت تجارتها على شواطئ البحر الأبيض حتى بلغت كريت واليونان وصقلية وغيرها .

وكان أهل سورية يبيعون تجارتهم في المناطق المختلفة ، كما كانوا ينشرون ثقافة الشرق ، وقد خلصوا منها الأصول الدينية ، والمعاني الزمنية ، فجعلوها مستساغة لشعوب اليونان وإيطاليا . وبذلك تراءى قدموا الشرق القديم إلى الغرب .

وقد استفادت آشور بسقوط دولة الحيثيين ، فبدأت تعمل للاستيلاء على سورية .

وفي أوائل الألف الأول قبل الميلاد ، تمكن الآشوريون من بسط سلطانهم على بابل ، وتوسيع ممتلكاتهم في إيران ، ففتحوا سورية كلها ، واتصلوا بمصر مباشرة ، فبادت جميع الدويلات الصغيرة التي كانت تقع بين العراق ومصر .

وكان من سياسة الآشوريين أن يحملوا قبائل وشعوباً على الهجرة إلى أماكن مختلفة في مملكتهم حتى يساعدوا على استغلال الأراضي .

والحق أن الآشوريين ، كانت فيهم حاجة إلى خبرة هؤلاء ومهارتهم في الناحية الفنية ، ونجم عن تلكا هجرات فائدة سياسية ، هي تجنُّب الدولة المتاعب

قومه للحرب إلى يافص فدفعه الرب إليها أماناً فغربناه وبنيه وجميع قومه وأعزنا كل مدته في ذلك الوقت وحرمتنا من كل مدينة الرجال والنساء والأطفال . لم نبق شاردة لكن البهائم نهباها لأنفسنا .

وجاء في سفر التثنية أيضاً في معرض الحديث عن محاربة اليهود لعوج ملك باشان واستيلائهم على مدنه : « فغربناها كما فعلنا بسحبون ملك حبشون بحرمين كل مدينة الرجال والنساء والأطفال . لكن كل البهائم وغنيمة المدن نهباها لأنفسنا »

وجاء في سفر صموئيل الأول حين يقول صموئيل لشاول : « فالآن اذهب واضرب عماليق وحرموا كل ماله ولا تفد عنهم . بل اقتل رجلاً وامرأة وطفلاً ورضعاً بقراً وغنماً جلاً وحماراً » . هذه بعض الآيات التي تدل على ما اختص به اليهود من تضحية الغنيمة وقتل الرجال والنساء والأطفال ترصية لله كما يزعمون .

ولهذه العادة وجدناها عند أهل موآب الوثنيين . فقد وصلنا في نقش الملك ميشع الذي عاش حوالي سنة ٨٥٠ قبل الميلاد ، والذي عُثر عليه في مدينة ديبان عام ١٨٦٨ ميلادية خبر انتصاره على بني إسرائيل وقد جاء في النقش : « فالآن إلى (الإله) كوش : إذهب وغنم (مدينة) كوش إلى بني إسرائيل فارت بالليل وحاربت به من مطلع الفجر إلى الظهر وأخذته وقتلت جميعهم : سبعة آلاف من رجل وامرأة وجارية ، وأحرمتهم وقدمتهم قرباناً لمشر كوش ، وأخذت من ذلك المكان ما وجد في هيكل يهوى وأثبت به إلى كوش » .

أما ما اختص به اليهود من ذبح أولادهم وحرقتهم لإرضاء الله ، فقد وصلنا عنه القليل في العهد القديم . وقصة إبراهيم وإسحق المعروفة ، هي القصة التي أوردتها سفر التكوين في الإصحاح الثاني والعشرين ، والتي تدل على أن الله حرم عليهم الذبيحة الآدمية ، وهي تدل ضمناً على أن هذه العادة كانت شائعة عند الإسرائيليين قبل إبراهيم .

وعلى الرغم من ذلك فقد ورد في العهد القديم ما يدل على وجود هذه العادة عندهم .

جاء في سفر الملوك الثاني ، أن الملك ميشع ملك موآب لما اشتدت به الحرب : « أعز ابنه البكر الذي كان ملك عورضا عنه وأصمده محرقة على السوء » .

واستمر حفرها من سنة ٥٢٠ إلى سنة ٥١٠ قبل الميلاد . وبذلك ازدادت أهمية فلسطين . فبعد أن كانت جسراً بين آسية وإفريقية فحسب ، أصبحت على مقربة من الطريق الحيوى للملاحة .

وكان الفرس يعدون مملكتهم الواسعة في مآمن من الغارات ، فلم يكن من المنتظر أن تصير اليونان — وهي البلاد الوحيدة التي لم تدخل في الإمبراطورية الفارسية — سبباً في القضاء عليها . ولم يشك الفرس في سلامة مركزهم في مصر ، ولهذا أهملوا سكان فلسطين وهي الطريق إلى مصر . فضمن كورش لليهود الذين في السبي عودتهم إلى فلسطين ، ولم يتم تنفيذ ذلك إلا في عهد الملك أرتكز رسيس (أرتخشستا) وكان سبب هذا التأجيل إنزواء يهود فلسطين عن يهود السبي خوفاً من منافستهم لهم .

وكان من شروط الفرس أن تقرر الدولة وجود كل طائفة دينية ، وكان القانون الذي أحضره معهم اليهود من السبي البابلي هو الدين الذي وافقت عليه الدولة .

وقد عرف اليهود قبل السبي شخصيتين : الحرم والذبيحة الآدمية . فالحرم هو تضحية الغنيمة لأنها غضب إلى كما يقولون . جاء في سفر الخروج : « احترز من أن تقطع عهداً مع سكان الأرض التي أنت آت إليها ، لتلا يصيروا غشاً في وسطك . بل تخدمون مذابيحهم وتكرسون أنصابهم وتقطعون سواريحهم » .

وجاء في سفر الملوك الأول : « وكان كلام الرب إليه يقول له : مالك مهنا يا إيليا فقال : قد غرت غيرة الرب إله الجنود لأن بني إسرائيل قد تركوا هديك ونقضوا مذابحك وقتلوا أنبياءك بالسيف فبقيت أنا وحدي وهم يطلبون نفسي ليأخذوها » .

وكان الإسرائيليون إذا ما سبوا رجلاً ، أو غنموا مواشى من الأعداء قدّموها ضحية لله . جاء في سفر العدد : « فغدر إسرائيل نذراً قرب وقال إن دفعت هؤلاء القوم إلى يدي أحرمت مدتهم » .

وجاء في سفر التثنية : « فخرج سيمون لقاتنا هو وجميع

وبهذا تقررت المسؤولية الأدبية للفرد لإزاء الله ، وحلّت المعاملة الفردية محل قيام القبيلة بعبادات دينية نيابة عن الفرد . وأصبح الإله قوة عالية بعد أن كان عليه أن يحصى دولة بمعها القومية .

وهذه هي الأسس التي قامت عليها الأديان المتأخرة بعد أن تطورت في الدين اليهودي . وقد أثر هذا التفكير في تاريخ العالم . وكان الباعث على هذا التطور تدهور الدولة القومية والوطن القوي ، إذ أن تحول التفكير الديني بتأججه إلى هذه الطريق ، سببه عدم استمرار الوحدة السياسية .

وكان انحلال دولة اليهود القومية في الإمبراطورية الفارسية عاملاً على انفصال الدين عن الدولة والسياسة ، وكان هذا نهاية الشرق القديم .

وبعثت دولة الفرس في الشرق فترة سلام ، دامت قرنين ، وكانت نقطة في تحول التاريخ الديني للإنسانية .

ولم تكن فتوح الإسكندر وقيام اليونان مقام الفرس ، إلا خاتمة للقرار التاريخي . ولم تكن الولايات التي خلفتها إمبراطورية الإسكندر بمنزلة بابل أو آشور القديمتين ، فإن هذا الشرق القديم كان قد باد .

ونفض اليهود عند سقوط الدولة السلوقية يحاولون الاستقلال ، ولكنهم أخفقوا ، ثم استولى الرومان على جميع تلك المناطق ولم تنتج ثورات اليهود إلا تخريب بيت المقدس على يد بططس سنة ٧٠ ميلادية ، ومنذ عهد بططس لم يتم لليهود قائمة في تاريخ فلسطين . وكان النزاع الطويل بين دولة الفرس ، ودولة الروم مما أنهك رعايا الدولتين ، حتى وصلوا جميعاً إلى حال هياتهم لقبول أى تبديل .

وفي أوائل القرن السابع الميلادي ، قامت الدولة العربية الإسلامية ، واستولت على ما بين النهرين وكذلك

وجاء في سفر القضاة إلى الإصحاحين : الحادى عشر والثانى عشر ، قصة يفتاح الجمعدى حين نذر : « ونذر يفتاح نذراً للرب قائلاً إن قدمت بنى عمون لىدى ، فالخارج الذى يخرج من أبواب بنى لثاني عند رجوعى بالسلامة من عند بنى عمون يكون لحرب وأسمه محرقة » . ثم تمضى القصة فتذكر كيف أن يفتاح قتل ابنته الوحيدة وحرّمها لأنها كانت أول من لقيه من أهل بيته ، وفعل بها نذره الذى نذره . .

وكان الدين اليهودى قبل السبي فيها عدا هاتين الخاصيتين : الحرم والذبيحة الآدمية ، لا يختلف كثيراً عن الأديان الشرقية القديمة التي تدّين بها الشعوب المخطئة بهم ، وبخاصة أديان الشعوب التي تسكن في الشرق القديم . فقد كانت كل طائفة صغيرة في منطقة ما تعبد إلهاً محلياً أو قسماً .

وهذا نوع من التوحيد به يعبد العابد إلهه ، ولا يتكرر وجود آلهة آخرين لشعوب مجاورة . وكان الدين يتطلب من أصحابه أن يؤدّوا عبادات معينة ، مع زيارة الإله في مواعيت مقدّرة . وكانت القسمة محوّر الدين ، وكان التمييز بين اليهود وغيرهم ، قبل السبي ، قائماً على تقديسهم يوم السبت ، وتحريم بعض ألوان من الطعام ، وارتداء أنواع من اللباس ، ثم فص الشعر بطرائق مفروضة .

وكان مقياس الخير أو الشر لدى اليهود هو مقدار النفع أو الضر الذى يعود على القبيلة . فكانت العشائر مضطرة لمعاملة المثل بالمثل ، لحياة أفرادها . وكان الأخذ بالتأثر ضرورة لدرء الخطر عنهم . وقد عبر عن هذا سفر الخروج : أنا الرب إلهك إله غيور افتقد تقوى الآباء في الأبناء في الجيل الثالث والرابع من منفضي . . .

وكان أرميا النبي أول من تكلم على وصية الله الجديدة بأن يحل القانون محل الأخذ بالتأثر . وقال النبي حزقيال إن الحكمة القائلة : الآباء أكلوا الحنصر وأسنان الأبناء غرست ، لن تكون بعد اليوم فإن التقليد القديم قد انقلب فأصبح « الابن لا يحمل من إثم الأب ، والأب لا يحمل من إثم الابن ، بر البار يكون عليه وشر الشرير يكون عليه » .

بل هي أسبق لعهده . فهذه الحركة هي خاصة بالشعور
الإنساني العام ، وهي حالة من حالات رد الفعل ولا
غربة فيها .

والواقع أن الجماعات التي تنتمي إلى أصل واحد
تتغير بعداوة لمن يخالفها من الناس ، وهذه ظاهرة تجددها
عند الحيوان ، بل عند أي فئة من الناس مكونة ، حتى
في عصرنا هذا مهما بلغت هذه الفئة من الرق .

لذلك نرى أن العزلة عن الناس ، والاحتفاظ
بالعادات والتقاليد المخالفة لعادات الغرب ، وتقاليدهم
والتكامل والتعصب لعنصرهم ، إنما كانت من أسباب
الحركة القائمة ضد اليهود في العالم .

وكانت الحمايات اليهودية حتى نهاية الحرب العالمية
الأولى ، تسكن المدن الكبرى في العالم الإسلامي ،
وتتمتع بالحريّة والحرمة ، ذلك لأنها كانت تعيش
في المستويات الاقتصادية والثقافيّتين اللذين كانا للمسلمين ،
ولم يكن هناك أي شعور عنادي في البلاد العربية ضد
اليهود ، ولكن لما بدأت هجرة اليهود بعد الحرب
العالمية الأولى من أوروبا إلى فلسطين ، وانهالت
الترعات ، ازداد المال ، وارتفع قدر المعيشة ، فنشأ
الفرق بين اليهود الذين استفادوا مما ورد عليهم ،
والعرب الذين اعتمدوا على موارد بلادهم القليلة بعض
الشيء . سائرين في طريق التقدم الطبيعي ، ثم كانت
العوامل السياسية فاشتدت المناوأة لليهود إلى حد خطير .

وعلى أثر الهجرة اليهودية إلى فلسطين ، شرع
اليهود في إحياء اللغة العبرية التي كانت منذ القرن
السادس قبل الميلاد لغة مقصورة على علوم الدين ، بل
إن بعض الأنبياء مثل : دانيال وعزرا ونحميا كتبوا
بالآرامية لا بالعبرية ، وبالآرامية تكلم المسيح .

وقد استخدم اليهود اللغة العربية محل الآرامية في
العراق ، كما استبدلوا بالآرامية الفارسية في إيران .

أما يهود بولونيا وألمانيا فإنهم يتكلمون « اليديش »

على سورية ، فدخلت فلسطين في حيز تلك الدولة
منذ القرن السابع الميلادي إلى اليوم ، بل صارت قلب
العالم الإسلامي .

ثم أخذت دولة الإسلام تنقسم إلى دول صغيرة
بعد أن ظلت ثلاثة قرون في سلام وازدهار ، وكان
المظهر الجامع بين هذه الدول الصغيرة : الدين
والخلافة واللغة .

ولما قامت الحروب الصليبية كانت تنقسم الدولة
الإسلامية قوتان : الفاطميون في مصر ، والسلاجقة
في إيران مع امتداد سلطانهم على العراق وسورية
والأناضول . وكانت حركة الشيعة قد أضعفت من
شوكتهما فلم تتمكن القوتان من حماية سورية حين
هوجمت . ولكن الحروب الصليبية أيقظت شعورا
دينياً عتيقاً قضى على اضطراب الشيعة في المناطق التي
هاجمها الصليبيون وألقت بين قلوب المسيحيين العرب
والمسلمين ، كما أنها خلقت حكاما عليين على جانب
كبير من المهارة استطاعوا أن يطردوا الصليبيين .
فأصبح لبيت المقدس منزلة خاصة عند المسلمين
والمسيحيين على السواء .

وقد قامت أحيانا ملاسبات فجائية ، ترجع إلى
مساعدة اليهود للمستعمر ، أو إظهار الشعور الطيب
نحوه ، على نحو ما حدث أيام الحروب الصليبية ، إذ
شمل البعض للمسيحيين الغربيين اليهود أيضاً . وبعدتنا
التاريخ عن بعض ما جرى من اضطهاد لليهود في حلب
والقاهرة في العصر العباسي ، ثم في العصر المغولي .
ولكن أمثال هذا الاضطهاد لليهود مع نهب معابدهم
عرفناه في الإسكندرية قبل العصر المسيحي أيضاً ،
نتيجة لتصرفهم الشاذ .

وعلى هذا ، فإن الحركة القائمة ضد اليهود في العالم
الغربي اليوم لم ترجع إلى معاملة اليهود للسيد المسيح ،

إلى الأذهان الاعتداء الغاشم سنة ١٩٥٦ ، لأن الصهيونية عنصر دخيل على جسم الأمة العربية ، بل هي عنصر غريب عنها ، خطير عليها يلفظه الجسم بحكم الطبيعة . ولأن الوضع في فلسطين لم يتغير منذ أربعين قرناً ، فقد حلّ "العالم العربي اليوم محل دول الشرق القديم ، وفلسطين إنما هي قلب هذا العالم ، فالعوامل التي حالت بينها وبين أن تعيش بمعزل عن جاراتها في الماضي ، هي لا تزال قائمة ، بل تَحَسَّتْ واشتدَّت في هذا العصر . فهي — كما قلنا — قلب البلاد العربية ، ولذلك يجب أن تبقى جزءاً لا يتجزأ من ذلك الكيان العربي الذي سيُساء إليه إن بقي هذا الجزء بمعزل عنه .

ولقد قال التاريخ كلمته في هذا منذ ٢٤٠٠ سنة خلت ، وهكذا فإن الجغرافيا تحدّد الأوضاع التاريخية وتكيّفها .

وهي لغة قوامها لهجة ألمانية جنوبية مختلطة بألفاظ عربية وآرامية ، وقد عمّ استعمالها بينهم لغة خاصة في الحرب الثلاثينية في ألمانيا بين الكاثوليك والبروتستانت في النصف الأول من القرن السابع عشر ، ويتكلمها الآن ثلاثة أرباع اليهود في العالم .

وجاء إحياء اللغة العبرية مع فرضها على مهاجرين من اليهود ينتمون إلى أرومات مختلفة لغرض ، هو : بعث الروح القومية بينهم ، والسعى بنشرها للاتصال الثقافي الوثيق بالعالم اليهودي الخارجي ، وهذا من شأنه أن يزيد من القروق التي بين العرب واليهود ، ويشعل روح العداء .

والواقع أن أية مساعدة من الخارج لتعزيز الصهيونية في فلسطين ، يجب أن تبوء بالفشل ، وأقربها

ARCHIVE
http://Archivebets.Sakhrif.com



اللغة العربية

وحاجتها إلى معجم لغوي تاريخي

بقلم الأستاذ إسماعيل مطهر

كان هذا جميعه من فضائل هذه اللغة في العصور التي ازدهرت فيها الحضارة العربية . ولكن مرّت هذه اللغة عصور رأى فيها الناس أن كمال هذه اللغة منقصة فيها ، حتى لقد عدلوا إلى الدعوة إلى استعمال العامية الدارجة ، بدلا من الفصحى العالية ، ضجراً منهم بها وتبرّهاً من قواعدها وأصولها التي كانت أساس حضارة العرب في خلال قرون عديدة . بل دعا بعضهم إلى العدول عن استعمال الحروف العربية إلى اللاتينية . شعوراً منهم بالنقص ، وفراراً من متاعب البحث والصبر عليه ، واستجابة لما ثبت في وعيهم من الأخذ بأساليب الأقوياء الذين فرضوا على أهل العربية سطاهم في خلال القرن التاسع عشر ، ومن ذلك العدول عن الحروف العربية إلى اللاتينية ، وهو أمر لو أخذنا به ، لتغيّعت أصول آدابنا جميعاً ، بل اندثرت وبادت ، وليس وراء هذا مطلبٌ لمستعمر .

• • •

اقتصرت المعاجم التي وصلتنا عن أسلافنا على جميع المفردات وإثبات معانيها ، واختلاف هذه المعاني باختلاف مبناها الشكلي ، وهو عمل ولا شك جليل القائلة ثابت الأثر على الأجيال . غير أن شعراء العرب وأدباءهم وعلماءهم وفلاسفهم ، قد أدخلوا على معاني هذه الألفاظ معاني جديدة استخدموها أداة لأغراضهم الفنية ، فلم يدخل كثير من هذه المعاني معاجم اللغة ومفانها ، فظلت متناثرة فيها ، يتناقلها الأدباء

قد يكون البلوغ إلى درجة عالية من الكمال فضيلة في عصر ، وذيلة في آخر . ذلك بمقتضى ما يقوم في عقلية الناس من معايير وأقيسة ، يقيسون عليها معنى الكمال في الشيء الذي يصدرون فيه حكمهم بذلك المعايير أو الأقيسة . هذا ما ينطبق على اللغة العربية العظيمة تمام الانطباق ، فقد وصلت إلينا هذه اللغة عن آباؤنا كاملة ، يقدر ما يكون الكمال مستطاعاً في الأشياء الإنسانية . وصلت إلينا لغة علم وأدب وفن ، انحدرت إلينا عنهم بقواعدها النحوية والصرفية عن أئمة النحو والصرف ، وبسمايتها المنطقية وفقهاها الأصول عن أمثال ابن جني وابن فارس . ورثناها عن آباؤنا بفصيحيتها ودخيلها ومعربها ومنحوتها ومركبها من الألفاظ ، وبصيغتها القياسية والسماعية ، وتسلمناها مضبوطة بالشكل ، وهو نوع من الإيجاز لا تشاركها فيه لغة أخرى من لغات الأرض ، حتى لقد نستطيع أن ننطق ألفاظها اليوم كما كان يلفظها العربي القح في بوادي جزيرة العرب ، لا من حيث الإمامة أو الإشمام أو النبر التي كانت من خصائص بعض القبائل ، ولكن من حيث الضبط الشكل من فتح وكسر وضم وتشديد وتووين . فقد يستطيع الكثيرون منا ، إذا أرادوا ، أن ينطقوا الآية الكريمة : « قال إني عبد الله أتاني الكتاب » كما كان ينطقها القرشي في عصر الرسالة . وصلت إلينا هذه اللغة محصورة في معاجم كبرى ، جمعت مفردات اللغة وضبطها ، وشرحت معانيها ، وأتمت على بعضها بشواهد لغوية من أقوال الفضحاء .

شعورهم بأن معاجم اللغة الإنجليزية ، منذ بداية القرن السابع عشر كانت تقتصر عن سد حاجة الأدباء وأهل العلم باللغة والفنون ، وأن الزمن كلما تقدم بالأدب الإنجليزي ازدادت المعاجم قصوراً عن إدراك أغراضه والقيام على حاجاته بما يحقق الغرض منها ، حتى لقد شبه معجم « كودري » Cawdrey الذى طبع فى سنة ١٦٠٤ إلى جانب معجم أكسفورد اللغوى التاريخى ، بالزرة إذا قيس بشجرة البلوط العظيمة . وكانت الطريقة التى اتبعت فى تأليف المعاجم الإنجليزية ترمى إلى الاختصار على جمع المفردات الغريبة التى لا تعرض لعامة الناس ، استناداً إلى أن ما يتبقى بعد ذلك من المفردات ، هى من البيان والتداول بحيث لا ينبغى أن تدخل فى معاجم اللغة الإنجليزية .

أما الخطوة التالية فقد خطاها الأديب الكبير « صمويل جونسون » إذ عمد إلى إثبات القواعد التى توضح التريفات الموضوعة للألفاظ وتوحيدها . وأكمل هذا البناء العلامة اللغوى « ريتشاردسون » Richardson بخطوة ثالثة ، هى : التوضيح التاريخى للألفاظ . ولهذا وجب أن يكون المعجم الكامل للغة الإنجليزية كتاباً من أضخم الكتب العالمية . وقد اضطلعت بذلك « الجمعية اللغوية » بجامعة أكسفورد ، وذلك على قواعد علمية استخلصت من تاريخ المفردات المستعملة فى اللغة ، وقد حصرت هذه القواعد فى مقدمة ذلك المعجم التاريخى ، يجتزئ منها بما يلزم تبييناً للفرض الأساسى من تأليف معجم عربى على هذا المنهج القويم :

« إن مفردات لغة حية عظيمة الانتشار ، سانية الآداب ، لافقة التفاهة ، لا يمكن أن تصبغ كية ثابتة تحوطها حدود معينة . فإن تلك المجموعة المتحركة من الألفاظ والعبارة التى منها تتكون مفردات اللغة التى يتكلمها الإنجليز إنما تمثل ، لهيئة أولئك الذين يربطون النظر فيها باعتبارها كلا محمولاً لتولاسى معين الأخراف ، منظر واحدة من تلك الكتل القديمة المعروفة عند الفلكيين ، والتى يكون فيها بؤرة بيرة تستبان ببطء ، مرسله ضوئها على جميع ما يحيطها ، فينتشر شاطئاً يقل فيها الضوء ، إلى أخرى تلوح كأنها رق كبد لا تكتنه له شتى ولا غاية ، ثم تمتد كدته متدرجة شيئاً بعد شيء حتى تتيب فى الظلمات الخافتة

ويروى الرواة ، فإذا أردت الرجوع إلى تاريخ الاستعمالات التى تواردت على الألفاظ ولم تحصرها المعجمات لأنها تدخل فى باب المجاز أو الاستعمال العلى ، لم تقع فى معاجم اللغة على شيء من ذلك . وإذن فاللغة العربية لغة محصورة من ناحية ، مشتتة من ناحية أخرى . محصورة فى المعاجم من حيث معانيها الحقيقية ، مشتتة من حيث المعانى المجازية التى تواردت عليها ، أو الاستعمالات العلمية والفلسفية والتصوفية أو غير ذلك مما نقلت إليه الألفاظ .

وقع هذا لكثير من اللغات الحية ، شرقية وغربية . وكان أدباء الإنجليز أول من شعروا بضرورة البحث وراء استعمالات الألفاظ وتبويبها بحسب العصور ، ليخرجوا بذلك صورة كاملة لتطور اللغة بتطور ألفاظها . كان ذلك على درجات ، أفضت بكل درجة منها إلى الدرجة التى تليها . فبدأوا بجمع المفردات وتعريفها تعريفاً يتفق ومعانيها الحقيقية . من غير أن يلقوا بالاً إلى تطور معانى الألفاظ بتطور حاجة اللغة إلى المعانى المستحدثة والتى تكون قد جرت على أقلام الكتّاب ، أدباء كانوا أو علماء . وفى أواسط القرن الماضى ، شرعوا يضعون القواعد التى يصنعون بها معجماً لغوياً تاريخياً يجمع شتات لغتهم ، ويظهر خطى التطور التى أصابت ألفاظها من حيث المعنى ومن حيث الاستعمال ، وعكفوا على ذلك زهاء ثلاثة أرباع قرن من الزمان ، حتى استطاعوا أن يخرجوا معجمهم اللغوى التاريخى فى سنة ١٩٢٨ ، فكان أول معجم ظهر على هذا المنهج فى تاريخ العالم ، وتبعهم فى ذلك الفرنسيون والأمريكيون وغيرهم من الأمم التى يرى أهلها أن لغة قداستهم تستحق عناية الآباء والأبناء وما يدرج وراهم من الأجيال .

كان السبب الذى حدا علماء اللغة من الإنجليز إلى القول بضرورة تأليف معجم جديد على قواعد جديدة ،

« فعمد حديد يؤلفه معيرون مخلوون ينبت أن يتصلب جميع الألفاظ العامة في الأدب الحديث (الكلام) ، وكذلك الألفاظ العلمية والفنية والحرفية وألفاظ المهيات والألفاظ الأجنبية المستعملة في اللغة ولقي درجت بها الأسس ما قارب مرتبة « الألفاظ العامة » لعمد . وبعد كل هذا ينبغي أن يعلم المصنعي أن الخط الذي رسمه لألفاظ اللغة سوف لا يرضى النقد . ذلك بأن مجال « الألفاظ العامة » يتسع بمقتضى اطلاع كل ناطق وبجوده وأعماله وعماشه من حيث إقامته في الريف أو المدن أو في بلاد أجنبية ، كما يضيق هذا المجال في النواحي التي لا صلة له علميا بها . فليست إنجليزية أي فرد في الإنجليزية بريتها ، ولذا ينبغي للمصنعي ألا يقتنع إلا برصد الجزء الأعظم من الألفاظ التي يستعملها كل فرد بذاته ، وهذا يفوق ، بما لا يمكن تقديره ، مجموع الألفاظ التي يستعملها فرد واحد .

« بالإضافة إلى الألفاظ العامة اللغة ، وبالإضافة إلى كل اتجاهات التوسع والتباين فيها ، تقع حل عدد غير محدود من أسماء الأعلام مرتجلة ومقولة تخرج عن دائرة الألفاظ المعجمية ، في حين أنها تنسب من آلاف النواحي التي تغشى حل هذه الأسماء ، وبصورة أعرض عن القوت والأعمال المتعددة منها ، قيمة معنوية تختلف بحسب الأحوال . وفي هذه الحالة ينبغي أن نرسم حدودا قد يزد فيها أثر الاختيار أو يقل . »

« كذلك يجب أن نذكر ناحية أخرى لا يمكن تحديدها تحديدها ، ذلك إذا نظرنا إلى اللغة من حيث علاقتها بالزمان . فإن المفردات الحية لغة من اللغات ، لا تمك من صفة الاستقرار في تكوينها ، أكثر مما تمك من صفة التثنية بحدود تنتهي عندها . مفردات اللغة اليوم غيرها منذ قرن من الزمان ، وكذلك ستكون غيرها بعد قرن يمر من الآن . ذلك بأن عناصرها المكتوبة لا تثبت في التحليل وتجدد مستمرين ولكنها يعلينا الأثر . فالألفاظ القديمة يتولاهم الإهمال فتصبح مهمجرة أو ميتة . ذلك في حين أن الألفاظ الجديدة دائمة التناول في تضاعيف اللغة . وموت كلمة من الكلمات ليس من الأشياء التي يمكن تحديدها زمانيا تحديدا تاما . ذلك بأن موت الكلمة مباركة من عملية اعتناء ، تستمر زمنا متظاولا ، لا يستطيع المعاصرون أن يدرجوا نهايته . فكلمة تستعمل في هذا العصر ، لا يمكن أن تسير ، وإنما تموت بعض الكلمات بموت أجدادها الذين كانوا يستعملونها . حتى بعد أن تكف من استعمال كلمة ، فإن ذكرها تظل حية قائمة ، وتبلى حية على اعتبار إمكان الرجوع إلى استعمالها . فإذا مات آخر من يحتفل أن يستعملها ، ماتت الكلمة ، ومن هنا نجد أن هناك عددا كبيرا من الألفاظ تنك في أنها وحدة من الوحدات الحية في اللغة ، ذلك بأنها حية عند البعض ميتة عند الآخرين ، ونرى من جهة أخرى أن الألفاظ يمكن أن يكون لها حق المسؤول في مجموعة المفردات المعترف بها في اللغة وهي ألفاظ يمكن أن يعود بعضها إلى التثنية والاستعمال ، بل هي من الألفاظ الكثيرة الدوران على ألسنة بعض المتكلمين وأعلام بعض الكتائين ، وهي ليست من الإنجليزية الجيدة عند البعض ، أو

به ، من غير أن يدرك كيف غابت وكيف اختلصت تلك الظلمات . فالغة في تكوينها وحقيقتها يمكن أن توارث بواسطة من تلك العناصر الطبيعية التي تصنفها الحيوانات والنباتات ، والتي تنصد فيها أنواع مثالية تتكون بمشقة القوة الجوهريّة لتقبل من قائل الحيوان أو النبات ، في حين تنصد هذه الأنواع بأنواع أخرى ، تكون فيها تلك الصفات المادية أقل ظهوراً ثم أقل ظهوراً ، حتى تختفي في النهاية عند حافة ثابتة عندها يصور المخوف صفاتها المثالية وتزعت إلى الإدماج لاشموريا في قبائل مختلفة تحف بها في النظام الطبيعي ، أي بل حيث يكون تعقيد مركزه الحقيقي غامضاً ومشكوكاً فيه . ومن أجل أن يسهل البحث الطبيعي مهمته في التصنيف يبدأ بوضع حد يحدد عنده تقوم شجرة قبيلة من الأسماء ، بحيث يكون هذا الخط في خارج نطاق صورة ميتة (حيواناً أو نباتاً) أو في دلائل نطائها . ذلك في حين أن الطبيعة لم ترسم مثل هذا الخط في ناحية من نواحيها ولم تقم لها في تضاعيفها . كذلك مفردات اللغة الإنجليزية ، فإن لها نواة أو بالأحرى كتلة مركزية مكونة من آلاف من الألفاظ لم يطن في إنجليزية ، ومن هذه الألفاظ جزء أدنى صرف ، وجزء آخر على صرف ، فأغلبية هذه الألفاظ أدعية علمية ، وهذه هي التي تدعى الألفاظ اللغة الأصلية . غير أن هذه الألفاظ موصولة من جميع نواحيها بألفاظ أخرى تخص أحقيتها في أن تسمى هذه التسمية تتشاكل شيئاً فشيئاً ، في حين أن فصول أحقيتها في أنه تكون من الألفاظ الأصلية ، يحلها نحو مجال آخر : أي نحو المهيات العلمية أو الصناعات أو الكرام ، اصطلاحات التي يكون بعض صوائف والطبقات أو العبارات التجارية أو ما موضع عليه بعض الصفات الاجتماعية ، أو اصطلاحات العلمية التي بشرت في استعمال كل يوم للتدنية ، والحدت التي يتكلمها أهل البلاد الأجنبية أو بعض الأمم الأخرى . ولر نقع في سماع ذلك حل حدد تعيين في جميع هذه الاتجاهات . فدائرة اللغة الإنجليزية لها مركز معروف تمام المعرفة ، عند تمام التدنية ، ولكن لن نقف لها حل محدد محدود . ذلك في حين أن الاستفادة العملية من معجم ينبغي أن يكون لها بعض الحدود ، وأن معجمها ما لا به من أن يكون له منتهى وغاية . وهنا ينبغي المصنعي أن يتشبه بالعلم الطبيعي ، في رسم خط أوليا في موضع ما لكل اتجاه من اتجاهات الانفرج والتباعد . وقد رسم مؤلف مقدمة أسفله شكلا بيانيا لألفاظ اللغة الإنجليزية على الصورة الآتية :



هي ليست إعلانية بعد ، عند تبصير الآخر .

« إذا ثبت طريقه تقسيم الألفاظ قسمين . استعمال ومهجور . وحملت العكسة في اللغة مقصورة على الألفاظ التي هي إعلانية سرعة منذ البداية أو من عصر ما من المصور ، فإننا بذلك ندخل ناحية من موضوع بحثنا يكون استمرارنا فيها لطبيعة اللغة ناصراً غير تار ذلك بأننا نعرف مفردات الصور السابقة عن طريق المفردات التي تركها السلف ، ومقدار علمنا بها يتوقف على كمية ما يصل إلينا من هذه المفردات ولإلماها بمحتوياتها . وكلما كان رجوعنا إلى الماضي أبعد وأقصى ، نقصت هذه المفردات وقلل الحصول المفردات التي يمكن أن نفع عليها (١) .

نظهرنا هذه الحقائق على أن اللغة العربية العريقة . ليست بدءاً بين اللغات . وهي إذن في حاجة إلى معجم تاريخي . هذه الحاجة ، حاجة اللغة العربية إلى معجم لغوي تاريخي ، لها في آدابنا تاريخ قريب ، ينبغي لنا أن نقصه في هذا الموطن من البحث . لما قد نتوقع في قصه من فائدة ، إن لم تكن إلى ناحية اللغة . فإلى ناحية التاريخ .

عن المرسوم الذي صدر بتأليف المعجم اللغوي بهذه الناحية . فخصها بالفقرة الثانية من المادة الثانية من دستوره ، فنص في هذه الفقرة على : « يقوم (مع) بوضع معجم تاريخي لغة العربية ، وأن يعد بحثاً دقيقاً في تاريخ بعض الكلمات وتغير مدلولاتها » .

ولما عدل هذا المرسوم بآخر ، احتفظ المشروع الجديد بهذا النص . أما أن يقوم المعجم بوضع معجم تاريخي للغة العربية ، فأمر يحتاج إلى شرح وبيان .

المعاجم اللغوية التاريخية خلقت جديداً عكفت على وضعه الأوروبيون منذ قرن من الزمان . وفي الحق أنها ابتكار جديد ، جدير بكل أمة تحترم ذاتها وتحاول نشر ثقافتها اللغوية ، أن تنتجها وأن تتفق في سبيله غاية ما تستطيع من جهد ومال . ذلك بأن معجماً لغوياً تاريخياً إنما يكون بمثابة ديوان شامل للغة يجمع إلى مفرداتها أساليب الاستعمال فيها ، والمعاني التي تنقلت

(١) إلى هنا ينتهي المتنقل عن مقدمة معجم اكسفورد اللغوي التاريخي .

فها المفردات على مر السنين وتتلأ الأجيال ، من المعنى الحقيقي إلى المجازي ، وضروب ما أصاب المجاز من تحوير في المعنى والاستعمال .

أما طبقة وضع هذه المعاجم فشاقة ؛ لأن وضعها يقتضي جمع الكتب التي ظهرت في عصور اللغة جميعها ما دامت لكتاب أو شعراء معروفين ، وتبويبها بحسب أزمانها ، ثم العكوف على قراءتها قراءة مدققة . ونقل جميع الألفاظ العربية التي ترد بها ، والاستعمالات الجديدة التي تعرض للقارئ ، وخاصة إذا كانت استعمالات مبتكرة تنقل اللفظ من معنى إلى معنى مجازاً ، وكذلك جميع الشواهد التي يرد فيها ذلك اللفظ شعراً أو نثراً ، مع ذكر المصدر والصحيفة التي ورد بها وتاريخ طبع الكتاب إذا كان مطبوعاً ، وتبويب عصر المؤلف فقط إذا كان مخطوطاً .

هذه الطريقة تقتضي جمع ألوف من الكتب مخطوطة ومطبوعة وتوزيعها على قراء يجيدون اللغة العربية ليعملوا بصنفية ألفاظها على الطريقة التي شرحها ثم إخراجها في جذاذات ؛ ثم يعاد النظر في الجذاذات لترتيب حسب حروف الهجاء ، ثم تبويب بعد ذلك بحسب الألفاظ لتجميع الجذاذات الواردة لكل كلمة معاً ، ثم تقرأ بعد ذلك ليستبعد منها المكررات أو المعاني المترادفة لواردة على أقلام كتاب مختلفين ، ثم يشرع في تحرير المادة مما استخلص من الجذاذات على ترتيب خاص .

هذا الأسلوب يتأق نزعاً المحافظين القائلين بأنه لا يحتاج بقول عربي مها كان فارهاً تحريراً إلا إذا كان من أهل عصور الفصاحة ؛ وعصور الفصاحة العربية تنهى بالقرن الثالث الهجري . أما إذا أريد وضع معجم تاريخي للغة العربية يجمع شتات ألفاظها وأساليبها واستعمالاتها المختلفة منذ الجاهلية إلى الآن ، فلا شك في أن ما استعمل في عصور الفصاحة سوف يخلط بما استعمل المولدون ، وما استعمل المولدون (وهم

أولاً - أن يقوم الأستاذ « فيشر » بمصه يترتيب هذه الجملادات .
ثانياً - أن يشرّف على إعادة تحريرها لتكون مدة قطع .
ثالثاً - أن يسلّونه موظفون يقومون بمراجعة الشواهد في الكتب التي جمعت منها أصلاً ويمحرون المادة من الجملادات بإشرافه .
رابعاً - أن يقيم الأستاذ « فيشر » بمصر ستة أشهر من كل سنة للقيام بهذا العمل ، وأن يعطى مكافأة تكفي لنفقاته في خلال المدة التي يقضيها في مصر .

خامساً - أن تقوم وزارة المعارف (التربية الآن) بطبع معجم الأستاذ « فيشر » فيفرض في حلقات صغار كل حلقة منها ١٢٠ صفحة مثلاً تصبيلاً في الانتفاع به ، وليكون مثلاً يحتذى في استخراج الألفاظ من الكتب التي ألفت في المصنوع التي تلت القرن الثالث الهجري ، أي حيث انتهى عمل الأستاذ « فيشر » .
وهنا انتهت مرحلة ، لنبداً أخرى .

لقد وضع إذن لجمع اللغة العربية أن العمل الذي يريده الاصطلاح به ، يتناول جميع ألفاظ اللغة والوقوف على أوجه استعمالها في مؤلفات تجمع من أول القرن الرابع الهجري إلى عصرنا هذا ، وهي فترة طويلة تبلغ حوالي عشرة قرون . ولما وضع لجمع اللغة أن هذا العمل يستغرق وقتاً يمتد إلى عشرات السنين ، قرّر رأيه على أن يجيب الأستاذ « فيشر » إلى ما طلب ، ويشكره على هديته الثمينة ، لأنه بذلك يكون قد اقتصد وقتاً كان لا بد من أن ينقذه في بحث مؤلفات أربعة قرون قبل القرن الرابع ، قرن في الجاهلية وثلاثة في الإسلام .

ولما كان معجم الأستاذ « فيشر » ، كما أسلفت ، إنما يتناول مصدر النقصانية العربية ، وهي العصور التي ظلت اللغة فيها مرآة من آثار المولدين . رأى بعض أعضاء المجمع رأياً ، خالفهم فيه البعض الآخر . رأى البعض أن يظل معجم الأستاذ « فيشر » مستقلاً عن بقية المعجم اللغوي التاريخي ، وإن كان جزءاً منه ، ليختص بجمع شتات الفصحى من الألفاظ والراكيب .

ورأى فريق آخر أن هذا المعجم ينبغي له أن

الذين عقبوا على أهل النقصانية) سوف يختلط بما استعمل المحدثون . ويعتقد المحافظون أن هذه كارثة عظمى ، لأن دخول لفظ جديد على اللغة بعد الذي استعمله العرب إلى القرن الثالث بمثابة هدم لبناء اللغة ، وضرب في أصولها بعمال التخریب ، كأن اللغة في اعتبارهم ملك لأقوام يادوا ، لا ملك لمن يتكلمونها ويستعملونها .

على أن هذا الإغراق في المحافظة ، لا ينبغي أن يكون من أغراض المجمع وضع معجم لغوي تاريخي لغة العربية . ومعنى أنه تاريخي ، يحتم أن يجمع جميع مفرداتها المستعملة في الكتب واللواوين والمعاجم ، قدمة وحديثة ، ويند أول نشأتها إلى اليوم في سفر واحد . فلا مفرّ إذن من وضع هذا المعجم على القواعد التي انتعها الإنجليز في وضع معجمهم وأخذها عنهم الفرنسيون والألمان .

في الدورة الأولى من دورات اتحاد جمع اللغة العربية ، دار البحث في تنفيذ الفترة الخاصة بتأليف المعجم اللغوي التاريخي . وتقدم الأستاذ « فيشر » المستشرق من جامعة « إيزنج » وعصو المجمع ، وشرح لأعضاء المجمع كيف أن كل الأمم الأوروبية أخذت تنتهي في وضع معاجمها متحى جديداً ، هو المنحى اللغوي التاريخي ، وفسّر طريقة وضع هذه المعاجم ، فكلفه المجمع أن يضع في هذا الصدد بحثاً مسبقاً ، عرضه على المجمع فوافق عليه ، وشرع المجمع بعدئذٍ العدة لوضع أساس هذا المعجم .

في أثناء دور الانعقاد الثاني للمجمع (١٩٣٥ م) عرض الأستاذ « فيشر » أنه على استعداد لأن يهب إلى المجمع جميع جذاذاته التي جمع فيها مفردات الكتب التي وصلتنا عن مآثورات قرن جاهل كامل ، والثلاثة القرون الأولى بعد الإسلام ، وهي عصور النقصانية العربية ، وأنه على استعداد لأن ينقلها إلى مصر تلقاء شروط هي :

وابن العزّ والجيتري وأبو نواس وعمر بن الفارسي وغيرهم ، وفي
جميع الأشكال الفصحى وفي الفصحى أيام العرب والسيرة والتواريخ
وترانيم الرجال والنساء ، وفي أجود جميع الأدب ، وفي كتب كل
فنون العلم الموثوق بها وللمصنف عليها ، وكلما في كتب البرعي وفي
الكتابات المنقوشة والكتب التي على النقود . ولا يفتقر عن قراءات
القرآن الكريم والروايات الجيدة الخالصة والروايات الواردة في نصوص
الكتب المطبوعة ، ولو أمكن أن يودع المعجم كلمات كل الكتب العربية
بلا استثناء لكان حسناً . غير أن المؤلفات العربية أكثر من أن يمكن
ملاحظتها ومراجعتها كلها ، فلذلك لا بد من أن يقتصر على أشهر
الرواين وكتب علي المؤلفين وثقات المصنفين : (ب) جميع الكلمات
والترانيم والمغاني التي وردت في غير النماذج العربية الكبيرة نحو
الصباح والمخصص ولسان العرب وتاج العروس وغيرها ، وهي
مفقودة في متون الكتب المذكورة في فصل (أ) على شرط أن لا
يبدلها ما يشهد بصحتها : (ج) الكلمات والترانيم والمغاني التي
تتضمنها كلمة «دوزي» للحاج العربية ، ولكن يلزم أن تراعى
أيضاً البحوث الانتقادية في لغتيش ، على هذا التصنيف : (د) الكلمات
والترانيم والمغاني المبينة في المجموعات والفهارس الأجنبية التي نشرها
سترون ، منفردة أو ملحقة بمجموع كتب ودواوين شعر طبعت
باحتكاك نشر تصانيف «فنيان» و «فون كريم» و «ديفني»
و «دوفن» وغير هذه كثيرة يطول ما هنا تعدادها . ولطيفهم أن
الكلمات والترانيم والمغاني التي تقدم الكلام عليها في فترتي (ج)
(د) قد ألغيت المؤلفين المشار إليهم بشواهدهم .

هذه هي المصادر البحث . أما طريقة جمع
محتويات المعجم فتجري على الطريقة الآتية :

«يقرر لكل كلمة وتركيب ، بمعنى جذاة خاصة بها يليها إلى
إيمين (بين حللين) الكلمة المخصوصة كما هي في المصدر التي أخذت
منه ، وعلى اليسار عند الأفعال ماضيها ، وعند الأسماء أحدها مرفوعة
وفي أصل أسماها . وفيها علامة على ذلك ذكر الجملة أو البيت الذي
هي منه جزء أو كل إذا اقتضى الحال ذلك ، وتفسير الكلمة وذكر
قائلها والمصدر مع رقم الصفحة والسطر في المتنور ورقم التقصيدة
أو التقطعة أو البيت في المنظوم» .

وضرب على ذلك مثلاً بالمصراع الأول من البيت
الأول من معلقة امرئ القيس : «فإذا نبك من ذكرى
حبيب ومنزل» : هكذا :

وقف

وقف

(قفا)

معروف لا يتعدى

امرؤ القيس : المعلقة بيت ١

...

يتمتع فيها سوف يقوم الجميع بجمعه من ألفاظ العصور
المتأخرة واستعمالها وشواهدهم ، ليكون المعجم اللغوي
التاريخي شاملاً ، مستندياً إلى أن تاريخ استعمال اللفظ
يمكن الاستدلال منه على فصاحته فيما استعمال فيه .
وبذلك يصبح هذا المعجم ، سجلاً كاملاً لألفاظ اللغة
وديوناً شاملاً لأساليبها على مدار العصور .

...

نقلت جذاذات الأستاذ «فيشر» إلى مجمع
اللغة ، وما تزال به حتى الآن . وهنا بدأت مرحلة
ثانية ، عقيبت على المرحلتين الأولىين .

كان من الضروري أن يعاون الأستاذ «فيشر»
فئة مختارة من الشباب ذوى الإلمام بالأدب ، يقرمون
الكتب ويجمعون غريب ألفاظها ويتقنون شواهدهم في
جذاذات منظمة على نمط خاص . وبحكم وظيفتي في
مجمع اللغة العربية إذ ذاك ، واختيار الأستاذ «فيشر» ،
أشرفت عامين كاملين على هذا العمل العلمي اللغوي
العظيم . ونشأ بيننا ضرب من الصداقة الصافية الكريمة .
كانت أساساً لتعاون كامل ، وعكف المساعدون على
القراءة وتبويب الجذاذات بحسب المؤلفات التي تقرأ
تمهيداً لتصنيفها بحسب أوائل حروف الكلمات ، حتى
إذا أشرفت دورة العقاد المجمع في سنة ١٩٣٨ على
الانتهاء ، كنا قد أعددت تقريراً شاملاً عن المعجم عرض
على هيئة المجمع بأفقرته بخلافه . وسافر الأستاذ
«فيشر» إلى ألمانيا في صيف سنة ١٩٣٩ ، وقامت
الحرب العالمية ، ولم يعد إلى مصر ثانية ، فقد واقته
المنية ، نهاية كل شيء ، رحمه الله .

جاء في ذلك التقرير عن تصنيف هذا المعجم : «أن
جميع ويكون (فيه) يقتضي غير مناجح لدم لغة العصري (أ) جميع
الألفاظ وصح الألفاظ والترانيم والمغاني الخالصة للألفاظ الواردة في
الكتب العربية التي ما أهميتها بين المؤلفات العربية القيمة أي في القرآن
الكريم ، وفي الحديث النبوي الشريف ، وفيما جاءت به قرائع
الشعر الجاهليين والمفسرين والإسلاميين وأشهر المؤلفين نحو أبي
فراس والخطيب وأبي العلاء المعري والمباني بن الأحنف وابن الرومي

أما ترتيب المعجم ، فهذه طريقته :

(١) لا يكون الترتيب الأبجدي المنهج على أسلوب الجوهري في إيراد الكلام على اعتبار أولها أصوفاً ، بل يكون على اعتبار الحرف الأول والثاني ، كما هو ترتيب عجل اللغة للإمام ابن فارس ، والمفردات في غريب القرآن للشيخ الراغب الأصفهاني ، وأساس البلاغة والتقائق وكلاهما للإمام الزمخشري ، والمغرب في ترتيب المغرب للإمام الطبري ، والمصباح للإمام الفيروز ، ومحيط المحيط وقطر المحيط وكلاهما لبطرس البستاني ، وأقرب الموارد لسعيد الخوري الشرتوني ، وغنار الصحاح للإمام محمد بن أبي بكر الرازي بترتيب محمود خاطر ، وغيرها .

(ب) يكون في كل مادة على وجه سهل المراس على كل مطالعي اللغة العربية : أولاً : جميع أبنية الأفعال ، وثانياً : جميع أبنية الأسماء . ويتقدم كلا النوعين كل بناء مجرد كل بناء مزيد فيه كذلك تتابع أبنية الأفعال في المعجم وكتب الصرف المطبوعة في الأقطار العربية . وكل واحد من هذه الأبنية الفعلية والاسمية يكون صدر مفردة مفردة في المعجم . ويجب أن يضاف إلى أبنية ماضي الأفعال الثلاثة أبنية مضارعها . وإلى أبنية الطريقة التي قد ملكها صاحب أقرب موارد وصف هذه الأبنية وقد بينها في المقصد الأول بكتابه بالقول الآتي

الباب الأول : باب نَصَر يَنْصُرُ وعلامته (ن)
الباب الثاني : ضَرَب يَضْرِبُ ا (ض)
الباب الثالث : قَطَعَ يَقْطَعُ ا (ع)
الباب الرابع : عَلِمَ يَعْلَمُ ا (ل)
الباب الخامس : كَرَّمَ يَكْرُمُ ا (ر)
الباب السادس : حَسِبَ يَحْسِبُ ا (س)

وهو قليل

وأرى أن توشط هذه العلامات في تصنيف المعجم أو علامات تماثلها . ويجب ثانياً أن يضاف إلى أبنية الأفعال الثلاثية أبنية مضارعها متتابعة . ويجب ثالثاً أن يضاف إلى الأسماء المفردة أسماء جموعها المتنوعة . وأن أكثر اللغويين قد أغفلوا في معاجمهم الأبنية القيسية المطردة مثل اسم المرة واسم النوع ومصادر ما فوق الثلاثي واسم التفضيل وأفعال التعجب وجمع السلامة بقسامه للعلم بطريقة أخذها . والأحسن أن تذكر للاستئناس .

بكي

(نك)

بكي

معروف

امروء القيس : المعلقة بيت ١

... .

من

(مين)

مين

من للتعليل : معروف

امروء القيس : المعلقة بيت ١

... .

ذكر

(ذكري)

ذكري

اسم لذكر بالقلب : معروف

... .

امروء القيس : المعلقة بيت ١

... .

حيب

(حبيب)

حبيب

بمعنى حبية أى محبوبة

امروء القيس : المعلقة بيت ١

... .

نزل

(ومنزل)

منزل

مكان النزول : معروف

امروء القيس : المعلقة بيت ١

... .

وقد تعلق هذا المنهج بشروط . جاء في ذلك التقرير الخطير :

« ومن الهيمى أن لا تنفص من تقيده الكلمات المتشابهة والكثيرة الدوران المرة بعد المرة . ولكن لا بد من أن توشط من مصادر عدة ، ليحلل بإحكام دائرة استعاط ، ومدة تداول الألسن إياها ؛ وبمعهم من هذا أنه يجب أن ترتب جميع الجذاذات بعد القرائن من إعدادها بحسب الحروف المجانية تمهيداً لتصنيف المعجم » .

(١) أخذ كذا بقوة أو حيلة : ويشتمل هذا الوجه على المعاني الآتية :

١- أمسك شخصاً أو شيئاً : قبض عليه (باليد أو بالتراع أو بالأسنان ونحوها) :

« حذوه فأعتلوه إلى سواء الجحيم ؛ حذوه فغلوه ثم الجحيم صلوه » قال خذها ولا تخف (قرآن) ؛ لا ترى إلا أخارجل ؛ أخذاً قرناً (نثر) ؛ وأخذتها قسراً وقلت لها اقعدى (الناينة) ؛ ألقيت أغلب من أسد المسد ؛ أخذته عفر وتطريح (ابروزيه) ؛ أخذنا اقزوع واجتثنا أصولها (سان) ؛ فأخذ صفوان السارق ؛ إن الله ينجي (وقرى مهمل) للظالم حتى إذا أخذه لم يفلته ؛ إذا أرسلت كلبك وسميت فأخذ فقتل كليم مأمور أن يأخلك (سم الحديث) ؛ أخذه أخذ سبعة (المسكوى) وقد تعدى وأخذه هذه بالياء فيقال : وأخذه بشيء .

٢- حيا شيئاً

فلم نظلم بأخلك ما تشاء (للفصليات) ؛ أمسكوا علينا ما أخذتم من أرضنا ووفروا ما جمعتم (الطبرى)

٣- ذهب بشيء ظلماً أو غصباً .

ولا عمل لكم أن تأخذوا مما آتيتهمون شيئاً ؟ فلا تأخذوا منه شيئاً ؛ تأخذونه ههنا وإعنا ميئاً ؟ وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض ؛ وكان وراهم ملك يأخذ كل سفينة غصباً (القرآن) ؛ إذا تعدى + ليأخذ كل مفهوم بيقسر ؛ إذا تعدى + ليأخذ حق مظلوم (الغناء) ؛ وأنه أخذ ماله بظن ؛ فانظر من أخذ ماله (كنايات عل البردى) ؛ من أخذ شيئاً من الأرض ظلماً فإنه يطوفه يوم القيامة من سبع أرضين (سم الحديث)

٤- قبض على شيء في الحرب ؛ غنمه .

إذا انطلقتم إلى مقام لتأخذوها ومغانم كثيرة يأخذونها ؛ وعدكم الله مغنم كثيرة تأخذونها (القرآن) ؛

يضاف إلى ذلك قواعد أخرى لم تذكر في النسخ السابق وهي :

(١) أن تصبى كل كلمات المعجم بغاية التدقيق ؛ إما يذكر مثال مشهور عقيباً ، وإما بالنسب على حركات سره بها .

(ب) أن تكتب كل كلماته وتراكيبه ومعاني كلماته بخواصها لها بأن يضاف إليها أسماء الأصول التي أخذت منها مع ذكر مؤلفيها أو شعرائها والصفحة والسطر أو القصيدة والبيت . أما الكلمات الكثيرة الدوران ، فيكتب أن يضاف إليها الشواهد المهمة الدالة على خواصها وزمن استعمالها ودائرتها مزيداً عليها علامة مصطلجة تشير إلى كثرة تكرورها . وأما الكلمات القليلة الوجود فالأحسن أن تمدد كل المواضع التي وجدت فيها .

(ج) أن يوسم كل الشواهد التي أخذت من الشعر بنجمة أو علامة مثلاً يعرف من المعجم الفرق بين لغة النظم ولغة النثر .

(د) أن ترتب الشواهد دائماً بحسب تواريخ الأصول التي اقتبست منها ليظهر عند الاطلاع حياة الكلمات وتاريخها . ولا بد من ذكر عمر الأصول صراحة إذا اقتضى الحال ذلك حتى لا يبقى مجال للشك

(هـ) أن يجعل لكل من اللغوب والتشويل من الكلام علامة مصطلجة وأن يبين أصله بدقة أرابيا أو عربياً أو يونانياً أو لاطينية أو فارسياً أو تركياً أو فرنسياً أو إنجليزياً .

(و) أن يعرف على قدر الإمكان كل بيت وسورة وعصر ما كافلا أفراداً من جميع مشاركاته في المجلس ؛ وأن يفسر أسماً ألقب بها يعرف به من الأسماء العلمية الشائعة بين الأمم .

(ز) أن تفسر كل الاصطلاحات الحديثة بأسمائها العلمية الدورية .

وزيد إلى ذلك اقتراح بأن يضاف إلى كل كلمة وتركيب ، ترجمة موجزة إنجليزية وفرنسية .

• • •

شرعنا بعد وضع هذه القواعد في تحرير بعض مواد المعجم ، لتكون مثلاً يحتذى في تحرير بقية المواد . وأنقل هنا التلث الأول في مادة «أخذ» كما عرضت على مجمع اللغة ، مع إجمال بعض صفحات المصادر :

«أخذَ» يأخذه أخذاً وتأخذاً (للمبالغة) : (سم ابن الأعرابي) ، وبأخذاً (الأعرابي) ؛ والأمر منه : أخذٌ ؛ وقد جاء على الأصل قليل : «وأخذه» (ابن سيده) ؛ ونقل أبو حيان أن : «وَأَخَذَ» لغة في «أَخَذَ»

قال يرجم (سم الحديث) ؛ فأخذَ طَهْمَانُ فرفع إلى الوليد بن عبد الملك (الكرى)
(١٠) منع شخصاً ؛ كَفَّه
فأخذني والله أخذاً كسرتني عن بعض ما كنت أجد (البحارى)

(١١) حجز على مال
فأخذها (أى أَلَفَ الحيوان) : (الطبرى)
(١٢) طعن فى شخص
أخذته بلسانه ؛ أخذتنا بالجود وفوقه (فإنما هي مبالغة وتشنيع) (لين)

(١٣) تمكن من شخص أو حيوان فقتله
وَهَمَّتْ كل أمة برسولم ليأخذوه (القرآن) ؛
ما للقتيل الذى أخذوا فأخذته + من دية فيه يعطأها ؛
فقتلهم والسيوف تأخذهم + أخذاً عتيفاً ... (سان) ؛
أعطف على الجفريم آل محرق (فى الشرح) : أخذنا = قتلنا (ذو الرمة) ؛ فكل فإن أخذ الكلب ذكاة (ميم الحديث)

(١٤) أهلك واستأصل (ناساً)
والضرب يأخذ منكم فوق ما يدع (المتنبي) .
(١٥) عاقب ؛ عذب : أخذ شخصاً أو ناساً
بعذاب أو نحوه

أخذتاهم بغتة فإذا هم مبلسون ؛ كذلك أخذ
ريك إذا أخذ القرى وهى ظالمة ؛ إن أخذه أليم
شديد ؛ ثم أخذتهم فكيف كان عقاب (القرآن) ؛
فأخذهم الله يوم بلر (البحارى) ؛ ومن آذى الله
فيوشك أن يأخذته (سم الحديث)

(١٦) غلب ؛ قَهَرَ : بمعان مجازية
● غلب ؛ أعجب : أخذ الثوب المزخرف القلوب
مأخذته ؛ أخذ بقلبه (ميم لين)
● أسكر (الشراب) : أخذ الشراب برأسه ؛ أخذ فيه
الشراب ؛ أخذ منه الشراب (شرح لين)

لَيَسْجُودَنَّ لِمَنْدَ عِكْرَهَا + دَلَّجَ الليل وتأخذ
المتح (الامشى) ؛ هَجَانٌ + أخذنا أباهما يوم
دائرة مأسل (ذو الرمة) ؛ حتى نجوت ولما يأخذوا
سكبي (حسانه) ؛ وأخذوا الحميد مائة بذريرة
أموالاً (الطبرى) .

● أسر شخصاً ؛ سباه .
فاقتلوا المشركين حيث وجدوهم وغلوهم
فإن تولوا فخلوهم واقتلوهم حيث وجدتموهم ؛
فخلوهم واقتلوهم حيث تقفتموهم (القرآن) ؛ إن
يأخذوك تكلم ونخضى ؛ أن يأخذوني عنوة ؛
أقرن إلى شر الرقاب وأجبت ؛ فلانى + طب
بأخذ الفارس المستلم (مترى) ؛ إن تأخذوا أسباه
موقف ساعة + مأخذ ليل وهى عزاء أعجب ؛
أخذن حريرات وأبدن ميجلدا (البرد) ؛ وكذلك الخفاء
والمتنبي وابن سعد .

٦- صاد (أسرحونا برئاً) .
ثعلب فى حجر إن أقت عليه أخذته (ابن سعد) ؛
ومر بيئهم وقد أخذوا ذئبا فأوثقوه (الفرزدق) .
٧- تَغَلَّبَ (على بلد ، أرض) ؛ فتح
(بلداً ، أرضاً) .

لما افتتح النبي (صلى الله عليه وسلم) خيبر أخذها عنوة
(ابن سعد) ؛ كان وجهه إلى نجران حتى أخذها
(الطبرى) .

٨- غَلَبَ ، قَهَرَ (ناساً ، جيشاً ، عدواً) .
إن تأخذ الناس لا تترك أخيدتنا (الطراخ) ؛
أعجب بأخذته ؛ لقد أقدموا لو صادفوا غير أخذ ؛
وأخذ للحواضر والبادى + بضبط لم تعود تزار ؛
ما يشك اللعين فى أخذك الجيش (المتنبي) .

(٩) حبس (مجرماً)
ما كان ليأخذ أخاه ... إلا أن يشاء الله ؛ فخذ
أخذنا مكانه ؟ معاذ الله أن تأخذ إلا من وجدنا متاعنا
عنده (القرآن) ؛ فى البكر يؤخذ على اللوطية ؛

وما تأخَّرَ : المغرب للمطرزى فى ما قدم أخذه ،
ما قَرَّبَ وما بَعُدَ ، وأخذه المقيم والمقيم : أى الممَّ
(مجلة الجمعية الشرقية الألمانية)

(١٩) أصاب ، اعترى (ناساً : بلية ، عذاب :
لومة)

أخذتهم الرجفة ؛ فأخذهم الطوفان ؛ فأخذتهم
الصاعقة ؛ فأخذتهم صاعقة العذاب ؛ وأخذ الذين
ظلموا الصبيحة ؛ فأخذتهم الصبيحة (القرآن) ؛ فأخذتهم
سنة ؛ إلا أخذوا بالسنة وشدة المؤنة وجور السلطان
عليهم ؛ أقيموا حدود الله فى القريب والبعيد ولا تأخذكم
فى الله لومة لائم (سم الحديث) ؛ لا تأخذ فيك لومة
لائم (المبرد)

(٢٠) أصاب (ناساً : المطر وأمثاله)

أظلم المطر (البخارى) ؛ أخذتهم السماء فدخلوا
فى غار (سم الحديث) ؛ وأقصر ولم تأخذك منى حمامة +
يُسَمَّرُ شاء القلعين خواتمها (المديون وابر ذبيب) ؛
(وهو من الحجاز) ، أهلك الليل ما يرى إلا أنه قد
أخذ المطر ؛ أخذتنا السماء يدت ؛ أخذنا جاز الضبع
(ابن دريد)

(٢١) سحر

قيل أخذته الأخذة (القاهر) : قال الفراء : الأخذة
السحر (القاهر)

(٢٢) ظفرت شخصاً ، وقعت عليه (العين ،
الطرف)

.... وتقول العرب وما ظفرتك عيني منذ
زمان أى ما رأيتك ، وكذلك ما أخذتك عيني منذ
حين ، (السان) ؛ فلم تأخذ عينه غيرة : أى فلم تقع
عينه إلا على (المبرد) ؛ أخذ طرفي رُقعة (اللغات) .

(٢٣) جهزت شخصاً (العين) =

... وجهت الجيش والقرم : واجهرهم : كثروا
فى عينه ، وكذلك الرجل تراه عظيماً فى عينك . وما فى

• نَوْمَ (وما شابه) : لا تأخذ سنة ولا نوم
(قرآن) ؛ سنة تأخذها مثل السكر (المنفليات) ؛
ثم لما شربوا + أخذت أخذ الرقاد (ابن نواس) ؛ فلم
يأخذ النوم ؛ فبينما هم كذلك أخذتهم نومة ؛ فأخذتني
عيني فممت ثم انبثت (ابن سعد)

(١٧) أصاب شخصاً (أمراض ، آلام ، ضعف
بدنى)

ويأخذ المداج (الحطية) ؛ فى حرور + يأخذ
السائر فيها كالصقي (المنفليات) ؛ فأخذته مثل الموت ؛
وكان أبو بكر إذا أخذته الحمى يقول ... ؛ أخذته
سُعْلَةٌ ؛ أخذته بحة شديدة (سم الحديث) ؛ إذا
أخذ القلوب كالأفككل (السراق) ؛ فأخذته من الرعدة
أفككل ؛ كانت تأخذ رسول الله صلعم الخاصيرة ؛
أخذ بطنه (ابن سعد والبخارى والجاح)

وقالوا على طريقة الإطلاق « أخذ » مبنياً للمجهول
بمعنى :

• اختنق أو شبه
فلما دخلت (سارة) عليه (أى على الجبار) فغضب
يتناولها بيده فأخذ : وفى الشروح أى اختنق حتى
صار كأنه مصروع أو نحوه (البخارى) فغضب (الجبار)
بيده وأخذ أخذة شديدة (ابن سعد) ؛ فلما دخلت
(سارة) فرأها أهوى إليها يتناولها فأخذ أخذاً شديداً
(القبرى)

(١٨) عرا شخصاً (حركات نفسانية)
ولا تأخذكم بها رافة (القرآن) ؛ إذا أخذتها هزة
الروح (امرؤ القيس) ؛ وتأخذ عند المكارم هزة
(الهامة) ؛ فأخذتني غصبة فلطمته (سم الحديث والبخارى) ؛
فأخذهم من لم ما أخذهم (ابن سعد) ؛ وفى حديث
بنى سعد ... فأخذني ما قدّم وما حدّث : يعنى
همومه وأفكاره القديمة والحديثة (النهاية) ؛ قالت عائشة :
فأخذني ما قَرَّبَ وما بَعُدَ لما يئلنا من جالها : أى
جال زينب بنت جحش (القبرى) ؛ أخذته ما تقدم

أى وقاص ابن وليدة زمعة فأقبل به على النبي صلعم
فأخذ أبو عبيدة ضلعا من أضلعه فنصبه ؛ فأخذ
حصير فحرق فحشى به جرحه (البخارى) ؛ كان
يأخذ المسك فيمسح به رأسه (الجامع) ؛ فأخذت
الملأكة آدم فضله وحطوه وحفروا له قبرا (ابن سعد)
فأخذ المتلمس كتابه فرمى به فى الخليج (شرح المتلمس)

(٢٥) ليس (ثوبا ، سلاحا ، زينة)

خذ عليك ثوبك ولا تشوا عرا (مسم الحديث) ؛
فأخذ رداءه ؛ فأخذت ثوبى (البخارى) ؛ يابى آدم
خلوا زينتك عند كل مسجد وكلوا واشربوا (القرآن)
خلوا زينتك عند كل مسجد النمل والحام (الكنوز)
خذ السيف واشتمل عليه (عمر)

ومن الحجاز

إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت (القرآن) ؛
إلى حديقة أخذت زخرفها وازينت (المقاتل) أخذت
الأرض زخرفها (البيان) ؛ ويقال عند ذلك : قد
أخذ النبات زخارفه وزخرفة (الأسمر) ومن الحجاز
أخذت الأرض زخارفها ... وأخذ النبات زخارفه .
وكل أمر تم واستحكم ، فقد أخذ زخارفه ، مثل
عندهم . ونقول : النبات إذا أصاب ريّه أخذ زخارفه
وأخذ النبات زخارفه : أى حقه من النضارة والحسن
(الأساس ومسم لين)

(٢٦) شرب

الشرب لا ثمن دخل معروفه (حسان) ؛ ألا
تأخذوا لبنا (الغنية) .

(٢٧) تناول شخصا : آواه ، أجاره

فقلت له هب لى ابن أبى ... فقال نعم خذه (الفرزدق)
وخلوا صاحبنا فداووه (شرح الفرزدق) تلکم صاحبکم
فى بنى جُحْم ، اذهبوا فخذوها ، فذهبوا إليها
فأخذوها (البهرى) ؛ فكَيْلُكُم (أى موسى) اليم
بالساحل ، يأخذه عدولى وعدو له (القرآن) ؛ فقال

الحى أحد تجهه عيني أى تأخذه عيني (السان) ؛
وكانت امرأة ملاحَة تأخذها العين (مسم الحديث) ؛
وكان سعيد لا تأخذه العين (ابن سلام) ؛ ما أخذتک
عيني (ابن قتيبة) ؛ تأخذها العين ؛ تأخذه العين
(الطبرى) .

• • •

(ب) أخذ : بغير قوة أو حيلة

المفعول به شيء ماضى

هذا الوجه أفشى استعمالا ويشتمل على المعاني
الآتى ذكرها .

(٢٤) تناول شيئا (باليد : سواء ذكرت اليد
أم لم تذكر) .

قال فخذ أربعة من الطير ؛ ولا سكت عن موسى
الغضب أخذ الألواح (القرآن) ؛ خذوا ما أسارت منها
قداحى (متزة) ؛ ويأخذ رايات الطعام بكفه (اليد)
قال خذه (أى الكيش) وارسل إليك (اليد) ؛
فمنهم سعيد أخذ لتصفيه : وروى بنطويه (اليد) ؛
تخذ يأخذها (أى الخمر) الأيدي السواطى (المتنيل)
وأخذت به (أى الكتاب) بعد الصدود تكرها (عمر) ؛
تأخذ حوتا ... فتأخذ حوتا ... (البخارى) ؛ كان
يأخذ الرطب يمينه والبطيخ يساره (الجامع) ؛ كان
إذا أم أخذ شماله يمينه (الكنوز) ؛ وأخذ رسول الله
صلعم سهمه مع المسلمين (ابن سعد) لكّ ؛ خذ ماطف
(السكوى والبيان) ؛ أدرها (أى الكأس) وخذها
(ابن عباس) ؛ ثم أخذ الكأس وقال : وأخذتها فلقد
فركت الأحرام (المتنيل) .

وقد تعدى «أخذ» هذه أيضا بالياء فيقال :
«أخذ بشيء» بمعنى تناوله وتكون زائدة فى مواطن
كثيرة ، ليس المراد بها فعل الأخذ ، ولكن زيادة
بالتنصير للحال والتأكيد للصفة :

فأخذناه وجنوده فبذلناهم فى اليم (القرآن) ؛ أخذ
العذارى عقلها فنظمت (الناجدة) ، أخذ سعد بن

وَيُعَدُّ وَجْه «أَخَذَ» هَذَا كَثِيرًا بِحُرُوفِ الْبَاءِ

• • •

تقف هنا ، عند نهاية الثلث الأول من مادة أَخَذَ . وفي الثلثين الباقيين وجوه أخرى من الاستعمال تنضمّن أدقّ المعاني اللغوية . ولست أملكهما ، فقد تركت في جداول مرتبة بجميع اللغة ، ولا أعرف من مصيرها الآن شيئاً .

بقي أمر له خطره لم يتعرض له الأستاذ « فيشر » في تصنيف هذا المعجم العظيم . فقد جرى اللغويون ، وجاراهم في ذلك المخدّثون ، أن اللغة العربية لغة اشتقاق ، وليست لغة نحت . ويراد بالنحت تركيب لفظ واحد من لفظين يتضمن كل منهما الدلالة على صفة معينة في معنى اللفظ المنحوت . وهذه ألفاظ كثيرة جمعها معاجسا . مثل جَرْدُ حُلٍّ ، وَخَيْشُورٌ ، وَصَلْدٌ ، وَصُغْفَرٌ وغير ذلك . وقد أثبت في كتابي « تجديد العربية » أن أكثر الأسماء والصفات الرباعية والخماسية وما فوقها هي ألفاظ منحوتة من لفظين ثلاثين في الأكثر ، بل وضعت نظريات قد يصح أن تساعدنا على الاستدلال على أصول هذه المنحوتات . وقد نشرت كتابي ذلك منذ سنين كثيرة ، ولم يتعرض على ما جاء به أحد من المشتغلين باللغة . وفي معجم لغوي تاريخي ، ينبغي لنا أن نبحث إلى جانب تاريخ اللفظ واستعماله أصله إذا كان منحوتاً . وبذلك نثبت أن اللغة العربية هي لغة نحت ، كما هي لغة اشتقاق . وكذلك الألفاظ التي دخل عليها حرف من حروف الزيادة ، وهي كثيرة في المعاجم .

آثرت أن أنشر هذا البحث لينظر فيه المشتغلون بأمر لغتنا المحبدة والقائمون على الثقافة ، لعل الله يحدث بعد ذلك أمراً

رسول الله صلعم أتأخذوني بما في يامعشر همدان (ابن سعد) ؛ لو يأخذون الميرثاً (ليد)

(٢٨) تزوج : امرأة

وأخذوا غيرها من النساء (البخاري) ؛ لما أخذ رسول الله صلعم صفية ، أقام عندها ثلاثاً .

(٢٩) اشترى شيئاً (بن كذا)

فخاف أن يأخذ الجار الدار بالشفعة ؛ ورجل يبيع رجلاً بسلعة بعد العصر ، فحلف بالله لقد أعطى بها كذا وكذا فصدقه فانحذه ولم يعط بها ؛ فإن طلب الشفيع أخذ الدار بعشرين ألف درهم والّا فلا سبيل له على الدار ؛ إنا لنأخذ الصاع من هذا بالصاعين ، والصاعين بالثلاثة (البخاري) ؛ فحلف له بالله لأخذها بكذا وكذا (الميداني) ؛ أخذه ولو بقرطى مارية (الأغانى) ؛ أيام تأخذها (أبي الطاهر) وتعلم في أباريق الرصاص (الأغانى)

(٣٠) اقترض شيئاً

من أخذ أموال الناس يريد أداءها . أدّى الله عنه ؛ ومن أخذ يريد إنلافها أثافه الله ؛ على اليدما أخذت حتى تؤدى (مصم الحديث)
المفعول به شيء غير مادي

(٣١) نال ؛ حصل (على صفة ، مزية ، رتبة ، منزلة)

وأخذى الحمد باليمن الربيع (الحامة) فإن استطلعت فخذ بشيك فضله (المتقي) ؛ بصير بأخذ أحمدى كل موضع (تقي الدين) ؛ لا يأخذون الملك الا غصباً (القبري)

(٣٢) حافظ (على أمر وما أشبهه)

وإنما يؤخذ من أمر رسول الله صلعم ، الآخر فالآخر (البخاري) .

الفنّانُ الدِّينِي

فوق المآذن والمقارئ ووسط المواسم

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صديقي

والاستطالة ، والقفلة والتكرير إلى آخر ما هنالك .

• • •

وأما الأذان فالمشهور الذي صحّحه أكثر العلماء ، ودلت عليه الأحاديث الصحيحة أنه شرع بعد الهجرة . وكان أول من حفظه عبد الله بن زيد ، فأمره النبي عليه الصلاة والسلام أن قُمَ مع بلال فأتى عليه ما حفظت دليوذن به فزانه أندى منك صوتاً وأعلى وأرفع وأحسن وأعذب . فاشفق أن بلالاً رضي الله عنه كان أول المؤذنين ، وقد تعاقب عليه غيره . ويروى بعض المؤرخين أنه لما مات النبي ترك بلال الأذان ولحق بالشام . لكنه لم يلبث أن قصد المدينة وأتى قبر النبي بروره فحمل يكي عنده . وتلقاه الناس ، وألحوا عليه أن يؤذن . فلما صعد ليؤذن اجتمع أهل المدينة رجاءهم ونساءهم وخرجت العذارى من خدورهن ليستمعوا أذانه . فلما قال « الله أكبر » : إرتجت المدينة وصاحوا ويكوا . فلما قال : « أشهد أن لا إله إلا الله » ضجوا جميعاً ، فلما قال : « أشهد أن محمداً رسول الله » لم يبق ذو روح إلا بكى وصاح ، وكان يوماً مشهوداً . ولم يزل بلال منذ ذلك العهد إلى أن مات يرجع إلى المدينة في كل سنة مرة ، فينادي بالأذان وفاء منه لصاحب الدعوة عليه السلام .

وفيما أوردناه دليل على ما يُستحب في الأذان من نداء الصوت وجماله .

• • •

أما المدائح النبوية التي جرى على إنشادها

من أروع مجال الفن الديني في العالم الموسيقى ، ما نشأ عند المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها في ترتيل الأذان ، يرفع به المؤذن صوته الشجي في مواقيته ما بين انبلاج الفجر إلى أن يفتش الظلام ، ومن تلاوة القرآن الكريم يتلوهُ المقرئ ذو الصوت الندى الرخيم من أهل الموهبة والصناعة في التجويد . فضلاً عن الترميم بالسيرة النبوية في الأعياد الدينية وإنشاد ما قيل في سيد المرسلين من المدائح : قصائد وموشحات ، يشدها المنشد تصاحبه - في تلك المناسبات - مجموعة غنائية ترجع إلى أواخر القرنين بصوت واحد ، فهز السامعون هذا جميعه . ونأخذهم نشوة علوية تستولى على نفوسهم الثقية .

• • •

فأما قراءة القرآن ، فقد ورد في التنزيل « ورتل القرآن ترتيلاً » . والقراءة لا تنفد عند مجرد الإلقاء ، ولا تذهب إلى حد الغناء ، إنما هي فن بذاته . وهو من عظيم الشأن حليل الخطر . وذلك أولاً : لأنه يتعلق بالقرآن وهو كلام الله المنزل . وثانياً : لما ينطوى عليه التجويد من قواعد وأحكام للنطق الصحيح بالعربية . ولو يرجع المشتغلون بما يسمونه فن الإلقاء في عصرنا إلى كتاب من الكتب الموضوعة في أصول تجويد القرآن لوجدوا غايتهم من دراسة مخارج الحروف من جوفية وحلقية وشغوية وغير ذلك . ومن صفات الحروف من حيث الشدة والرخاوة ، والإطباق والانفتاح ، والاستعلاء والاستفال ، والتفشي

وبعدّ دون أوصافه خلّكاً وخلّكاً ؛ فإذا بالسامعين يطفئ عليهم حب النبي والتعلق بذاته الشريفة وتغلب عليهم حرارة الإيمان بخوارق معجزاته ورسائله الروحية ، فهم يضيّجون بالتكبير والتهليل ، وقد نسوا كل شيء في حب الرسول .

ولعل هذه الناحية من الفن الذي يصحّ تسميته بالفن الديني ، هي أحب النواحي إلى النفس الشرقية . وهي في الوقت نفسه الدليل على مبلغ ما عندنا من الروح الموسيقية .

ولا شك في أن القراءة من الفنون التي اشتهرت بها مصر ، وتكاد دون غيرها من الشعوب الإسلامية تختص بها ويشهد لها لواؤها . وقد بلغ من اختصاص الإقليم المصري بذلك أنه حينما ذكرت القراءة والمقرءون في مجلس من مجالس المسلمين على اختلاف أجناسهم ، فالذي يذكر عندها من المقرئين قلما يعدو أن يكون من العرب المصريين . فهم في ذلك أكثر حفاً من غيرهم من اللبّانيين لا يكاد يقرن إلى أمثالهم اسم من النظراء والمشاهير في الأقطار العربية . وليس بعيداً عن الأذهان اتخاذ خلفاء بني عبّان للمقرئين المصريين ، واستقدامهم إلى الآستانة ، حين كانت الآستانة حاضرة الخلافة الإسلامية . وأقرب هؤلاء المقرء عهداً بنا المرحوم : إسماعيل سكر ، ولعله آخر من دعى إلى تركيا ، فأهداه السلطان عبد الحميد نوطاً من أنواط التشريف . وأهداه السلطان رشاد ساعة ذهبية . وكان الشيخ على محمود هو الذي يلاّ هنا فراغه في السهرات والحفلات الرسمية . وقد قيل إن الشيخ على محمود نفسه كثيراً ما دعى إلى الأقطار الإسلامية فاعتذر لما في ذلك من ركوب الخطر ومشقة السفر على من كان مثله . ولم يزل المقرءون من العرب المصريين هم الذين يستمع إليهم العالم الإسلامي كله كلما أذاعت لهم دار الإذاعة في الإقليم الجنوبي ، وليس عهداً بالمرحوم الشيخ



منارة الناصر

المتشدون ، فنما المحدث والقديم . ولا يتسع المقام لتعدادها ، ونكتفي بالإشارة إلى قصيدتي الأيوبري رضى الله عنه ، وهما : الميمية المشهورة بالبردة والهمزية .

ومن أراد أن يعرف منزلة الفن الموسيقي في الشرق ، فإنه إنما يعرفها حق معرفتها في هذه الحلقات : في مقارئ القرآن الكريم وقد اصطف الناس بين يدي المقرئ يستمعون لكلام الله يتلوه عليهم صاحب الصوت الندي . فإذا بهم استولى عليهم الجلال وأخذهم الوجد فهم غابوا الحس إلا عن حضرة الله ، ثم أوقات الأذان وبخاصة أذان الصبح وقد هجروا مراقبهم إليه ، ثم في الموالد والحفلات الدينية وقد تحلّق القوم حول المتشددين يترنمون بسيرة النبي العربي

محمد رفعت وغيره من مشاهير قرائها يبعد .

• • •

ولما كان المقام لا يتسع هنا للكلام عن هؤلاء المقرئين أجيبين ، فإننا نقصر المثال على عظم من أعلامهم على سبيل المثال ، هو المرحوم الشيخ على محمود .

وُلد رحمه الله في القاهرة في سنة ١٨٨٠ أو نحو ذلك بلدوب الحجازي بكفر الزغاري يقسم الجالية في ناحية سيدنا الحسين . والمرحوم لم يولد أكتمه ، بل كان عند ميلاده مبصراً ، لكنه ظل كذلك زمناً جد قصير فلم يبع عنه شيئاً . وقد انصرف - شأن الأكرمين من أمثاله - إلى استظهار القرآن ، فحفظه على الشيخ أبي هاشم الشبراوي بمكتبه الملحق بمسجد الأشراف إينال وهو المعروف بمسجد أم الغلام ، ثم جود القرآن في الأزهر الشريف على الشيخ مبروك حسنين الذي كان قارئاً من أهل العلم بالقرارات العشر . كما درس مبادئ الفقه على الشيخ عبد القادر المازلي . ولقد كان لهذه النشأة الدينية أثرها في حياة التقيد .

وبدأ الشيخ على محمود عهد القراءة على ملا الناس صغيراً بمسجد الحسين تحت الريا الكبيرة . ويروي رحمه الله فيها يرويه عن نفسه في ذلك الحين : أنه لم يكن قد تجاوز سن الصبا حين رزئ في أبيه . فخرج عزون القلب مفجوعاً إلى مكانه بالمشهد الحسيني ليقرا على عادته ما تيسر من القرآن قبيل الفجر . فقرأ به شيخ من عرفوا بالورع والتقوى وكان اسمه الشيخ مصلح ، فاصطحبه إلى داره على مقربة من المسجد ودعاه للقراءة ففعل ، ثم دعا بالفطور من نقيع التين والتمر ، وعزم على المقرئ الصغير ، فأخذله البكاء حتى انقطر . فلما سأله عن أمره أخبره ب وفاة والده في يومه ذلك ، فطيب الشيخ خاطره وقال له « أبشر » ، ثم زوجه ببعض المال للقيام بواجب الميت . ودأب الصبي على المسجد وتردد عليه للتلاوة في أوقات الفجر . وكان

طُولُ بكائه قد أثر في صوته فأصبح لا يحسن من القراءة ما كان يحسنه . فإذا بالشيخ مصلح يمر به فيصطحبه إلى داره مرة أخرى ويدعوه للتلاوة ، فلم يبع الصبي إلا أن يعتذر لضعف صوته ، فألح عليه حتى قرأ ، ثم بشره بأن صوته سيعاوده كما كان ، وأنه سيكون له إذن الله بين المقرئين شأن عظيم . وأوصاه ألا يقطع عن زيارته . وأنس الغلام إلى الشيخ . وفي ذات يوم سأله عن البشري التي حدثه فيها يوم وفاة أبيه ، فأجابه الشيخ بلهجة اليقين ، أن الله قد أحلفه عن أبيه أباً ، وكيف يكون نبياً من أبوه الحسين . ولقد شبَّ التقى على حب الحسين وعاش على الإجلال والكرامة له حتى لم يكن يمر بالرحم الحسيني ركباً طول حياته .

وعادت للشاب على محمود عبوة الصوت وقوته وعنايته ، وزالت عن نفس اليتيم كآبته وانكساره . وكانت **إدراك المقرئين** أن يقرعوا في المسجد الحسيني عقب صلاة الجمعة ، وكان من بينهم - رحمه الله عليهم **أخصص الله** الشيخ إسماعيل سكر ، والشيخ حسن المناخلي ، والشيخ حنفي برعي ، والشيخ محمد القهاوي ، والشيخ العيسوي . فجلس المقرئ الناشئ معهم ، وقرأ . ولقد سُمع يقرأ عن ذراية وفن ، وقوة إيمان ، ونداوة صوت فيه طواعية وعليه طلاوة .

ولم يلبث أن ذاع صيت الشيخ على محمود وهو بعد في مقتبل العمر . ويرجع الفضل إلى قراءته في مسجد الحسين ، فنه بدأت شهرته ، واتسعت حلقة المستمعين له . فنزل إلى حلبة القراءة ، مع شيوخ عصره : الشيخ حسين الصواف ، والشيخ أحمد ندا ، والشيخ عبد الشافي عليهم رحمة الله . وكان من عادة المقرئين الكبار - ولم تزل عادتهم حتى اليوم - أن يصطحب الواحد منهم مقرئاً أو أكثر ممن يعدهم دونه ، للتناوبة معه في التلاوة بالسهرة والمآتم . فجال على محمود

محمد عبد الرحيم المصلوب ، ومن حفظة الموشحات التركية والشامية مثل : الشيخ عثمان الموصلي .

ولم يكتب الشيخ على محمود بأصول الفن الموسيقى يتلقاها على أربابها ، بل ذهب مع ميوله الفنية إلى مدى غايتها . فطار وراء فحول المغنين لعهدهم يسمعهم ويحفظ لهم . فحينما كان يرى المرحوم عبده الحامولي في لياليه المشهورة ، كان يرى الفنان الناشئ على مقربة منه مصفيا له ، مقبلا عليه ، يتشرب أنغامه ويملا منها شباب نفسه . ويرى الشيخ على محمود من طريف ما اتفق له مع عبده الحامولي . أنه في ذات ليلة من ليالي الشتاء المطيرة ، وقد استوحلت الشوارع وخلت إلا من ذى حاجة ملحة بصير موضع قدمه ، كان الحامولي يجي إحدى سهراته بمنزل الدوملى باشا بشرا ، فاستطاع الشيخ على مع ذلك الصبر على جماعه ، فخرج من داره يقصده ، فلما كان في الخارج شمل نعليه واجتاز الطرقات بغوص الماء والرحل حتى انتهى إلى حيث كان يقف الحامولي . فلما رآه أحد القرائين على هذه الحال من البلب لم يسهه من الإشفاق عليه إلا أن يتلقاه بالماء الساخن يصبه عليه صباً . ولقد عرف عبده الحامولي هذا الميل الشديد من نفس الفنان الناشئ ، وكان يعرفه تلميذاً للشيخ إبراهيم المغربي الذي كان يحله أعظم إجلال وهرع إلى استقباله ولا يلقاه إلا عند الباب . فلا غرو إذا رأينا الحامولي يبنى التقى إليه ، ويناديه بعل الحسيني ، ويرحب به لعظم تقديره للأستاذ وعطفه على التلميذ .

ولقد شُخِّف على محمود فيمن شُخِّف بهم بالمغنين الأعلام : محمد عثمان ، ومحمد سالم ، والشيخ يوسف المنيلاوي ، وحيد الحى حلمي ، ولكن أحداً من هؤلاء لم يبلغ من نفسه ما بلغه الحامولي . ولم يكن الشيخ على محمود بالذى يقف إعجابه

معههم وصال ، وكان من المبرزين على حداثة فيه وبداية .

وهو الشيخ على فيما هواه من ألوان فن الموسيقى « الأذان » . وكان الأذان ولا سيما التسايح والاستغاثات التي تلى قبيل الفجر في الحرم الحسيني مما يؤدى على نهج خاص ، فنغمة يوم السبت عشاق ، ويوم الأحد حجاز ، أما يوم الاثنين فنغمة سيكا إذا كان أول اثنين في الشهر ، ويأتى إذا كان ثاني اثنين ، وحجاز إذا كان ثالث اثنين من الشهر ، وشورى على جركاه إذا كان رابع أو خامس أيام الاثنين . ثم نغمة يوم الثلاثاء سيكا ، والأربعاء جركاه ، والخميس راس ، والجمعة يأتى . وما زال الشيخ على محمود يعالج هذا الفن حتى أتقنه ، فصعد أول ما صعد منارة المسجد الصغيرة ، وأستاذ الشيخ محمد التقيشي المنارة الكبيرة يؤدى الأذان والتسايح والاستغاثات . ومقامى الحى عامرة بأهل الفن وشيوخ الموسيقى وهؤلاء قبيل صلاة الفجر يسمعون وينقدون ، ومن بينهم كامل الخليلي وداود حسنى .

على أن التقى انساقت نفسه كذلك بدافع ميلها واستعدادها الطبيعي إلى الموسيقى وضروب التلحين . فاتصل بعالم فاضل من علماء الأزهر ومن أصحاب القراءات ، له علم مكنى من فن الموسيقى وتركيب الألحان ، هو الشيخ إبراهيم المغربي فتلمذ له وتلقى عنه علم النغاث ومعرفة المقامات وأصول الفن . وكان يخرجها فيها على يديه . وللشيخ إبراهيم المغربي تلاميذ عدة نذكر منهم : درويش الحريرى الذى يذكره أكثر القارئین على التراث الموسيقى عندنا ، ويردون إليه ما يسجلون من المقطوعات والأدوار .

وإذا كان التقيد قد أفاد من أستاذه الشيخ إبراهيم المغربي زاداً كبيراً من الموشحات ، فقد استعان عدا ذلك بالرواة الثقات من حفظة الموشحات العربية مثل : الشيخ

الفنية ، ومن هذه العناصر جميعها اجتمع له كيانه وبلغ أشده وأوفى على تمامه .

ولقد كان توابيع المقرئين لهذه كثيرين . وهم يختلفون بعضهم عن بعض أشد الاختلاف في جوهر الصوت وطبقته ، وطريقة القراءة وموضع الإجادة ، وسر التأثير . فهم من كان إلى التضخيم أميل ، ومنهم من كان إلى الترقيق ، ومنهم من لم يرزق حلاوة الصوت ، لكنه أوفى المقدرة على التصوير . ومنهم من يعتمد إلى التطريب ، ومنهم من يظهر في تلاوته شجى التضخم وحمّة البكاء ، وما إلى ذلك من الألوان والأنحاء إلى غير انتهاء . ولقد استمع الشيخ على محمود إلى هؤلاء وغيرهم ، واشترك في السهرات مع بعضهم ، إلا أن ثروته من الفن ما زالت تزداد ويتوفر حظه منه حتى أصبح بعد قليل إمام طريقة في القراءة لا يتنافس فيها منافس . ذلك أن الشيخ على محمود يجمع في فنه معظم عناصر هؤلاء القراء المحسنين . فهو إذا رفع بالقراءة صوته رافع الجهرارة والتضخم ، وإذا رققه كاد يتقرب لنف فرط النعومة واللين ، وغافت به فإذا هو همس المتناجين ، ثم يغير فيه على مقتضى المعنى فيبلغ ما لا يبلغه أحد في قوة الأداء وصدق التصوير .

ونحن من القائلين بأن آية الشيخ على محمود هي في فن القراءة قبل أن تكون في ألحان المولد وموشحاته . ونحن نعلم أن البعض كانوا يروجون غير هذا الرأي ، لكننا نحسبهم من خصومه الذين لا مشاركة لهم في ألحان الموالد فهم يزولون له عنها ويلهجون بذكره فيها حتى لا يزحمهم في الميدان المشترك . ولكن الذي لا نشك فيه هو أنه كان السابق المحلّي في فن القراءة قبل كل شيء .

وقد كان الشيخ على محمود إلى قرأته القرآن ، ينشد - كما قلنا - التصاليد والتواشيح المنظومة في مدح خاتم النبيين وسيد المرسلين . وكان في أول عهده

عند إحكام الصناعة وبراعة التصرف فيها ، بل كان كذلك يهوى الصوت الجميل لجماله . ولقد عرف المحي الحسيني حيناً من الدهر بانتماً متجولاً أوفى جبال الصوت مع حلاوة ورقة . وكان له مع كل صنف من أصناف الفاكهة نداء يؤديه ، فكان الشيخ على ومعه الشيخ درويش الحريري كثيراً ما يتابعانه إلى مسافة بعيدة .

ولقد ذكرنا عن التقيد أكثر من مرة أنه كان مرهف السمع للأصوات لا تقوته خافية من أنواعها وألوانها وتحوجاتها وأفانيتها . وقد تكون هذه ملكة كل ضرير ، ولكن الشيخ على محمود أوفى فوق ذلك ملكة المحاكاة ، على نحو يكاد يدل على حد المعجزات . والذي يرويه عنه أشخاصه ، أنه كان لا يقف عند محاكاة المقرئين يصطنع منهم الأصوات والنبرات فضلاً على مذاهم في القراءات . بل يتعداهم إلى المنشدين فيفتن ما شاء له الافتتان حتى ليكاد يحاكي منهم الحركات ، ثم هو يتعدى أولئك هؤلاء قبحاكي المغنين ، أمثال : محمد عثمان وعبد الحمزوي ويوسف المنيلوي من المتقدمين ، وعبد الحلي حلمي وغيره من المتأخرين ، وأهم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهما من المحدثين ، فلا يخطئ المحاكاة والتثيل في دقيق أو جليل ، وكان ينفكه أحياناً بمحاكاة لهجات الأتراك والعجم في الغناء فضلاً على محاكاته لطريقة بعض الممثلين المعروفين في الإلقاء .

وهذا كله يشهد للشيخ بالتسارع آفة وتنبه وعيه لما حوله في حالتي الإكبار والإنكار ، كما يشهد بالتفاتة إلى خصائص الأصوات ، وإلى ما بين الصوتين مهما اشتبا من فروق وشيآت ، واكتناحه من وراثتها ما يكون لأصحابها من شخصيات ، ثم هو قبل كل شيء وبعد شاهد على مرونة صوته وامتلاكه له ، وتصرفه فيه كيف يشاء .

• • •

على هذا الوجه كانت نشأة الشيخ على محمود

أبو الموسيقى العصرية ويجدها وصاحب ألحان المسرحيات
القناتية تحية تقدير منه للشيخ على محمود وإعجاباً به
وإيماناً برياسته .

أما قصة ميلاد النبي فكانت على أنواع كثيرة
من حيث الصياغة الفنية ، وكان أحبا إليه وإلى الناس
ما صاغه البرزنجي وهذا مثالا :

ولما أراد الله تبارك وتعالى ، إرباب حقيقته الحسنية ، وإظهار
روساً وجسا بصورته ومناه ، فقله إلى مقمره من صدقة آمنة الزهرية ،
ومعها التقريب الجليل أن تكون أما لمصطفاه . ونودي في السموات
والأرض بصفاته لأتواده الدائمة ، وصبا كل صب محبوب لسم
صبا ، وكسيت الأرض بعد طول جدبها من التبات حللا سندسية ،
وأينمت آثار وأجنى الشجر لجلالي جناء .

ولطقت بعملا كل دابة لقرش بفصاح الألسن العربية ، وشرت
الأسرة والأصنام على الوجوه والأفواه ، وتباشرت المشارق
والمقارِب ودواها البحرية ، وأسقت العوالم من السرور كأس
حياة ، وشررت الجبال بإشلال زمنه وانتكحت الكهانة ورهبت
الرحمانية ، وخيبر غيره كل حبر غير وفي حل حسنة تاه ، وأهنت
أمة في الهام الفخام على الحرام حلت بسيد العالمين وغير البرية .

• • •

ولقد أتبع لي سماع المولد الذي كان يحبه التقيد ،
وشهود الحفلات التي كان يتصدها ، فسمعت الجماعة
المرددين يكررون آياتاً من القصيدة في صوت واحد ،
ثم في وسط ترديدهم ومن بين قرائته يرتفع صوت
الشيخ مجلجلا بأجمل النغمة في وصف مولد النبي
العربي وتعيد بحاسنه وإيراد معجزاته ، وكانت تبدأ
الحفلة هادئة ، ثم تدفأ شيئاً فشيئاً ، وتستمر كلما
اشتد التنديد على أفواه الجماعة المرددين وجاشت به
صدورهم ، وكلما انبثت الشيخ يطلق من عنان صوته
ويثر من جعبة فنه ، وقد اهتزت نفسه ولانتهت
مفاصله ، وجعل يطول ويقصر ويده إلى صدره يديئ
ويعيد ما يقول على أنواع لا آخر لها من الأنغام
وترجييعات الصوت ، وقد امتلأت بالهواء مساحره
وانتفضت أوداجه ، حتى إذا مضى من الليل هزيع
وجاء هزيع ، كان الإنشاد في شأو أبعد وأوج أعلى .

بالمولد يردد الألحان التي وضعها أستاذه الشيخ إبراهيم
المعري وغيرها مما يضعه البعض من زملائه ، فلما
وحدت قدمه وتمكن من فنه ، أخذ يلحن لنفسه ويحيي
الليل بالسمه . ومن يجدر التنويه بهم من ملازميه في
ذلك الحين : الشيخ زكريا أحمد وله في المولد النبوي
بعض التلاحين .

على أنه من الأمور الملحوظة فيما ينشد في المولد
من الأشعار ، أنها في الغالب الأعم من النظم المهمل الذي
يدخل شيء من الضعف على مناه وإن صح معناه .
ومن ذلك هذه الآيات على سبيل المثال :

أصاء النور وانتشع النظام بمولد من له الشرف القام
ربيع في الشهور له مقام عظيم لا يماح ولا يرمام
وأضعف منها كثيراً هذه الآيات في العشق
الصوفي :

يا معتدل القدر إن صبرى قد بان والدمع شاق البرد صبر وأبان
جهدت شقيق وقد بلوت جفوني بالسهبة تبييض ويزن نوى شجان
فلذا عمد المنشد إلى القصائد الجيدة المشهورة ، فإنه
لا يأتي بها إلا مشطرة أو مخمسة ، ولا تخلو من المبالغة
والحشو . ومن الذين أنشد لهم المرحوم الشيخ على
محمود بعض الشعراء المقيدين مثل : ابن الفارض إمام
المتصوفة في غزله :

ته دلالات فانت أهلٌ لذاكا
وتحكّم فالحسن قد أعطاك
ولك الأمر ، فاقض ما أنت قاض
فعلى الجمال قد ولاك
والإمام محمد بن سعيد الأيوبري في هزيمته :
كيف ترقى رقيقك الأنياب
يا سماء ما طاولها سماء
ثم أحمد شوقي من المحدثين في الهزمية التي مطلعها :
وكند المسدى فالكائنات ضياء
وفهم الزمان تبسم وثناء
وكان من الموشحات التي أنشدتها في الكثير من
لياليه موشح أهدها إليه الشيخ سيد درويش -

لقد سمعت في هذه التسجيلات منذ أعوام طوال آيات من سورة مريم يتلوها الشيخ على محمود فإذا بي أدنى اقتراباً إلى فهمها والشعور بها ، وهذه وظيفة المقرئ القدير لأنه بمنزلة المفسر من حيث تصويره للمعاني وإبلاغها إلى قرارة النفوس . ولقد بلغ الشيخ على محمود من فن القراءة فيها مبالغ لم يبلغها قارئ قبله ، وحلّق في آفاق لم يكن أحد يتصور الوصول إليها . فثمة الروعة في تلاوته للآيات الكريمة التي تصف حال مريم وقد أخذها المخاض وألم الولاد ، وثمة لمحة العتاب في خطاب أهلها لها . وفي موضع آخر سمعت منه الصوت الحنون الدائب من الخنان في إشفاق إبراهيم على أبيه من كفره ومعصيته ، كما سمعت منه الصوت الخليل الصاعد وقد استعمل إبراهيم صديقاً ونبيّاً ، ثم الصوت الجليل الرهيب وهو يصدح بحكم الله وقضائه في قوله تعالى : « إِنَّا نَحْنُ نَرِثُ الْأَرْضَ وَمَنْ عَلَيْهَا » وَإِلَيْنَا يُرْجَعُونَ .

كذلك سمعت في هذه التسجيلات أصواتاً للمرحوم الشيخ على محمود كان قد رفع بها عقبرته بالأذان مع التسيحات والاستغاثات ، كما سمعت إنشاده للقصائد والموشحات في المدائح النبوية .

من أجل هذا كله أعود بعد كل ما تقضى من سنوات ، إلى ترديد هذه الذكريات التي خبرتها بنفسى واستحييتها من غيرى ، عن هذا الفنان الدينى وأمثاله ممن قبضهم الله إليهم وآثرهم بقربه .

والله المستول أن يهدى الخلف من المقرئين والمستمعين إلى السير سيرة السلف في العناية بهذا الفن العظيم الذى هو فى عالمنا الموسيقى أروع مجال الفن الدينى .

فلذا أشرف الليل على آخره ألقى الشيخ بآياته الواحدة بعد الأخرى ، فأخرج القوم من طورهم وتركهم وهم من الوجد سكارى .

...

لقد كان المرحوم الشيخ على محمود من أنقى الناس وأشدّهم تحرجاً في كل ما يتصل بالدين من قريب أو بعيد . ولقد توهم من أن يكون في قراءة القرآن أمام المذيع بعض الإهم . فلما اطمان إلى أنه ليس عليه في ذلك أدنى حرج كان قد تقدمت به السن . ومع ذلك فقد سجلت له الإذاعة أكثر من شريط فجاء تسجيلها غاية في الجودة من الناحية الفنية ومن حيث إظهاره لجوهر الصوت ، فهو ولا شك واف بهذا كل الوفاء . ومع ذلك فقد أراد الله من عظيم رحمته ورضاه على الفقيد أن يلهم بعض حبيب إلى لطف الاحتيال على تخليد صوته ، فآخذ آلة التسجيل ويحلل يرصد له كلما أذيعت له على موجات الأثير سجلة من الحفلات التي كان يحياها وبخاصة في مساجد أهل البيت لشدة حبه لهم واستجابة عواطفه في كتفهم . ولا يخفى أن الشيخ على محمود كان مثل معظم الفنانين إذا اتصل مباشرة بسامعيه وطرقت أذنيه كلمات إعجابهم وأحسن حركة استحيائهم وشعر بمجاوبة نفوسهم ، ظهرت مواهبه على أتمها ، وبلغت أقصاها وامتدت قدرته إلى آخر مداها . وهكذا كان الظفر بما لم يكن إليه من سبيل غير ذلك . ولكن هذه التسجيلات كانت على اسطوانات ، فكأن من الطبعي إذا امتلأت اسطوانة أن يعمد المسجل إلى رفعها وإلى وضع غيرها ، وقد كان من أثر ذلك أنه جاء السياق غير متصل .



ARCHIVE

الفَجْرُ

بقلم الأستاذ حسن كامل الصبري

هي إحدى قصائده اعميرة الشعرية التي تصدر خلال هذا الشهر بعنوان (صدى ونور ودموع)
وتعد ثلاثة دواوين الشاعر ، هي : (ربيع الصدى) و (حول النور) و (دموع وأزهار) .

يَسْتَوْضِحُ النُّورَ عَنْ رُؤَاةِ
كَالنَّاسِكِ الشَّيْخِ فِي تَقَاةِ
طَوَى الْمَوَى مَذْ طَوَى صِبَاةِ
وَقَابَ مَاضِيهِ فِي دُجَاةِ
وَأَنْبَى الْأَمْسَ أَوْ سَلَاةِ
قَلَمٌ تَعْدُ تَهْفُ الشَّفَاةِ

اللهُ أَكْبَرُ ... !

اللهُ أَكْبَرُ ... !

تَسْبِيحَةُ الْعَالَمِ الْمُطَهَّرِ
لِلْخَالِقِ الْمُبْدِعِ الْمَوْزُورِ

•
الْكُونُ قَدْ هَبَّ مِنْ كَرَاهِ

الله أكبر ... !

الله أكبر ... !

•

قد هَزَّتِ الرُّوحُ كُلَّ سَاكِنٍ

فَابْتَسَمَ الزَّهْرُ فِي الْجَنَائِنِ

وَزَقَزَقَ الطَّيْرُ فِي الْمَاحِضِ

وَأَعْلَنَ الدِّيكُ الْهَدَاجِ

بِإِشَارَةِ الصُّبْحِ وَهُوَ آمِنٌ

وَحَفَّ فِي بُكَرَةِ الْكَوَاكِبِ

كُلُّ الشَّيْءِ الرُّسُلُ لِلْعَدَائِنِ

لَمَّا عَلَا الصَّوْتُ فِي الْمَآذِنِ

مُرْدَدًّا بِالصَّدى الْمَطْمَرِ

نَسِيحَةَ الْعَالَمِ الْمَطْمَرِ :

الله أكبر ... !

الله أكبر ... !

بَغِيرِ مَا رَجَعَتْ صَدَاهُ

جَوَابُ الْأَفْقِ حِينَ كَبُرَ

نَسِيحَةُ الْعَالَمِ الْمَطْمَرِ

الله أكبر ... !

الله أكبر ... !

•

الْفَجْرُ حُلْمٌ عَلَى الرُّوَايِ

يَهْبِطُ مِنْ مَسْرَحِ السَّحَابِ

عَلَى الْقُبَابِ ، عَلَى الرَّحَابِ

رِسَالَةُ الْحَقِّ وَالصَّوَابِ

لِأَخْرِيَاتِ الذَّبْحِ الْكَذَّابِ

سَدَتْ عَلَيْهِنَّ كُلَّ بَابِ

فَانْدَفَقَ النُّورُ فِي الشَّعَابِ

كَالنَّبْعِ ... كَالسَّيْلِ ... كَالْعُبَابِ

فَرَدَّدَ الْكَوْنُ حِينَ كَبُرَ

لِقُدْرَةِ الْخَالِقِ الْمَصُورِ :



أشـار النوبـة وإنفاذها

دول العالم جميعاً لإنفاذ هذا الجزء من حضارة الإنسان .
وإنّا لمطمئنون : إلى أن ما في ضمير الإنسان من
حياة ، وما في وجدانه من انفعال ، وما في إرادته من
طاقة ، لو وُجّهت نحو الخير ، لتحقيق هذا الخير .

وقد بدا فيما أعلنته حكومة الجمهورية العربية
المتحدة عن هذا المشروع ، أنها تستهدف دفع الطاقات
الحية إلى مزيد من التعاون الدولي ، في ميدان ثقافي
جليل شامت المصادفات أن يقع في وادي النيل . ولعلها
تصير تجربة ناجحة ، من تجارب جيل يعيش في عصر
الأمم المتحدة ، ويحاول أن يجعل من ميثاقها حقيقة ،
وعقيدة ، وإيماناً يؤكد الثقة في تعاون الإنسان ،
وحرص على اتصال المدنيات والحضارات وإن تباينت
البيئات ، أو اختلفت المصوّر .

ويوم يكتب هذا المشروع النجاح ، سيكون لكم ،
ولكل جهد بذل ، ولكل عقل فكر ... سيكون
لكل حكومة أو هيئة عامة أو خاصة أو مؤسسة ،
أو شخص : فضل في العمل على تأكيد الثقة في إمكان
قيام تعاون إنساني مشر ، بين أمم الأرض جميعاً
في سبيل مجتمع إنساني يعرف أهدافه ، ويعرف الطريق
إلى تحقيقها .

ولقد سبق ذلك منذ سنوات ، أن وجهت الجمهورية
العربية المتحدة نداء إلى اليونسكو تطلب منها المعونة في
إنفاذ آثار النوبة التي تمثل قطاعاً عظيماً من حضارات
التاريخ . ثم أُنشئت النداء بإقامة مركز تسجيل الآثار
ودراسها ، فبعثت اليونسكو في شهر يولييه سنة ١٩٥٩
برسالة تم على أثرها الاتفاق على تكليف المعهد الجغرافي

في اليوم الثامن من شهر مارس الماضي ، اجتمع
منلوبو إحدى وثمانين دولة في قاعة الاجتماعات الكبرى
للمقر الرئيسي لهيئة اليونسكو في باريس للاستماع إلى
النداء بإنفاذ آثار النوبة من الفرق^(١) .

وقد وجه السيد الرئيس جمال عبد الناصر رئيس
الجمهورية العربية المتحدة بمناسبة هذا النداء الدولي
هذه الرسالة :

« يسرني أن أحيي منظمة اليونسكو ، بمناسبة
الاجتماع الذي يتعقد اليوم للنظر في توجيه النداء الدولي ،
بشأن إنفاذ آثار بلاد النوبة .

ولئن كانت التزامات التعبير ، والعمل من أجل
الرخاء الإنساني ، قد اقتضت تنفيذ مشروع السيد العالي
على النيل ، فإن هذه الالتزامات ، لم تمنعنا من التفكير
في إنفاذ جزء من أهم ما ورثناه من تراثنا : وما تراثنا
إلا جزء متواضع من التراث الإنساني الكبير .

والذي لاشك فيه ، أن حرصنا على التراث
الإنساني ، راجع إلى ما يربط الأجيال من صلات .
ويشد بعضها إلى بعض ، غيط خفي لا يكاد يرى ،
ولكنه ينبض في أعماقنا نبضاً حياً متصلاً لا ينقطع .
وهذا هو السر فيها حقيقته الإنسانية من تقدم حفظ
كرامتها وكبرياءها من الجمود .

والإنسانية في هذا .. وحدة متكاملة ، لا يستطيع
بعضها أن يستغنى عن بعض ، ولا أن يزوى ، ولا أن
ينعزل .

لهذا فقد لجأنا إلى هذه المنظمة الدولية ، لتنادي

(١) انظر مقال « بلاد النوبة : تاريخها وآثارها » بقلم
الدكتور عبد المنعم أبو بكر ، الذي نشر بالعدد ٢٨ من (المجلة)
أبريل سنة ١٩٥٤ .





ARCHIVE

مفيد أبو سنبل

مستعدة للتنازل عن معابد دابور وطافا وندور
والليسيه والدر ، وبعض النقوش الصخرية لتنتقل إلى
خارج الجمهورية مشرطة عرضها في المتاحف الدولية .

•
واجتمع الخبراء بعد أن قضوا عدة أيام بين هذه
الآثار وقدّموا توصياتهم ، وانتهى الرأى بعد مناقشة هذه
التوصيات إلى :

حماية معبد (أبو سنبل) ومعبد فيلة في مكانهما ،
ونقل المعابد الأخرى إلى الواحش التين ستشان في
كلايشة وأبي سنبل ، وكذلك نقل بعض النصوص الموجودة
فوق الصخور وحفظها في المتاحف ، ثم المساهمة في
أعمال مركز التسجيل ، وإقامة بحافار جديدة في المناطق
الأثرية .

القوى في باريس يرسم المنطقة من الجسو والأرض ،
وأوفدت أربع بعثات لبحث فكرة إقامة سدود حول
المعابد وإجراء الأبحاث الجيولوجية .

•
تم وفدت على القاهرة لجنة من كبار الخبراء العالمين
لدراسة وسائل الإنقاذ فاجتمعت في أول أكتوبر من العام
الماضي ، وقد أعلن السيد ثروت عكاشة وزير الثقافة
والإرشاد القوي بالإقليم الجنوبي أن حكومة الجمهورية
العربية المتحدة ستتحمل ، مقابل المعونة الدولية ،
نصف تكاليف البعثات التي ستقوم بعمليات التنقيب
عن الآثار المدفونة ، وأن هذه الحكومة ستصرّح بالتنقيب
عن الآثار في أية منطقة أخرى ، كما أنها ستتنازل عن
بعض مجموعات الآثار التي لها مثيل في المتحف المصري
إلى الدولة التي ستسهم في إنقاذ آثار النوبة ، وأنها كذلك

يعانى شظف العيش ، حيثئذ يجب التضحية دون تردد بالصور المتهوكة على الجرانيت وحجر صوان البرقز إن لم يكن من التضحية بُد ، وإن كان من الصعب أن يلبأ المرء إلى هذا الحل دون أن يشعر بالقلق من ضرورته .

وليس من السهل الاختيار بين تراث الماضي ورفاهية شعب يعيش محتاجاً في ظل هذا التراث الذى يعدُّ من أعظم مآخذه لنا التاريخ وبين المعابد والمحاويل . وأنا شخصياً أشعر بالإشفاق على أى رجل يمكنه أن يُقَدِّم على هذا الاختيار دون أن يشعر بالأسى ، كما أننى أشفق على إنسان يمكنه أن يتخذ قرأراً بهذا الشأن ثم يتحمل تبعه قراره أبداً كان دون شعور بالأسف .

ولذلك ليس من الغريب أن تلجأ حكومتا الجمهورية العربية المتحدة والسودان إلى هيئة اليونسكو وهي هيئة عالمية تحاول أن تنفذ الآثار المهددة . وتلك الآثار التي ربما تضيع في غد قريب ليست ملكاً للبلدين المؤمنين عليها فقط ، بل هي ملك للعالم كله ، وللعالم الحق في ضمان بقائها . وهي جزء من تراث مشترك كذلك الذى يضم رسالة سقراط وصور « أجانا » الحافظية وجدران « أوكسكال » ومقونيات « بوهن » ولذلك فإن هذه الكونز ذات القيمة العالمية تستوجب الحماية العالمية ، كما أن ضياع الشيء الجميل يعتبر مصاباً للجميع إذا كان هذا الشيء يزداد جماله ولا ينقص باشتراك الجميع في التمتع به .

علاوة على ذلك ، فإن الأمر ليس مجرد إنقاذ شيء مهدد بالضياع ، بل هو أيضاً اكتشاف ثروة لا تزال خفية ، وإخراجها إلى النور لصالح الجميع . وتستضمن حكومتا القاهرة والخرطوم مقابل هذا حقوق البحث والتقيب في أرضهما للأجانب ، كما أنهما ستسمحان بمنح نصف التحف الفنية التي يتم اكتشافها عن طريق البحث العلمى أو الصدقة إلى المتاحف

وقد بحث المجلس التنفيذي لليونسكو ، تقارير الخبراء وأبدىها بالإجماع ممثلوتسع وسبعين دولة ، كما عرض بعض الدول الأعضاء المساهمة بالمال في هذا العمل العلمى الجليل . ثم تقرر تكوين لجنتين : لجنة شرف ولجنة عمل . فأما لجنة الشرف فبرأسها جوستاف الأول ملك السويد . وتضم ملكة اليونان وملكة بلجيكا ودوق ديفونشاير بإنجلترا ، والأمير برنارد هوللندية ، والأمير ميكاسا شقيق إمبراطور اليابان ، وولي عهد أثيوبيا ، ونائب رئيس جمهورية الهند ، ورئيس جمهورية ألمانيا المتحدة السابق : الميوا أندريه مالرو وزير الدولة لشئون الثقافة بفرنسا ، ورئيس جمهورية إيطاليا السابق ، وغير هؤلاء من الشخصيات الدولية .

وقد طلب السيد ثروت عكاشة أن ينضم إلى هذه اللجنة عدد من الشخصيات الشرقية والعربية منهم ، الأمير فيصل آل سعود ولي عهد المملكة السعودية ، والأمير كريم أغاخان ، وشقيقة شاه إيران ، والأميرة عائشة كبرى كريمات ملك المغرب ، وولي عهد المملكة الليبية ، والمسيو داج هرشلد السكرتير العام للأمم المتحدة .

وأما لجنة العمل فتتألف من عدد كبير من الشخصيات العالمية أذاع أسماءهم مدير اليونسكو « فيرينو فيرونيز » في الاجتماع الكبير الذى عقد في الثامن من الشهر الماضى .



وفي هذا الاجتماع التاريخى وجه مدير اليونسكو هذا النداء :

« بدأ العمل في بناء السد العالى الذى سيحول وادى النيل الأوسط إلى بحيرة واسعة في خلال خمس سنوات مما يهدد بالفرق أبنية عظيمة تعدُّ من أجمل الأبنية في العالم ؛ وسيبث بناء السد الخصب في مساحات مترامية من الصحراء . ولكن يبدو أن توفير حقول جديدة للزراعة ونواتج القوى لتغذية مصانع المستقبل سيكلفنا ثمناً باهظاً .

والحقيقة أنه عندما يتعلق الأمر بتحقيق الرخاء لشعب

الأجنبية . كما توافق الحكومتان على منح بعض معابد النوبة .

وبذلك نرى أن عهداً جديداً قد فُتح للتقدم الرائع والبراه في ميدان علوم الآثار المصرية ، وبدلاً من أن يُحرم العالم من جزء من آياته الفنية سيعود الأمل للإنسانية في اكتشاف روائع ما زالت مجهولة حتى اليوم .

مثل هذه القضية النبيلة تستحق استجابة لا تقل عنها كرمًا وتبلاً . ولذلك فإنني أوجه ، بكل ثقة ، الدعوة إلى الحكومات والمعاهد والمؤسسات العامة والخاصة ، وإلى الرجال المخلصين في كل مكان للإسهام في إنجاح

هذه المهمة التي لم يسبق لها مثيل في التاريخ ، كما أدعو إلى تقديم الخبصات والمعدات والمال ، لأنها ضرورة بدورها لهذا الغرض النبيل ، وأظن أنه من اللائق أن يتلقى هذا البلد الذي تنازعت الأطماع خلال القرون دليلاً مقنعاً على التضامن العالمي .

وأخيراً « مصر هبة النيل » هي أول جملة إفريقية تعلم ترجمتها عددٌ لا حصر له من الطلاب ، فلتتحد اليوم جميع شعوب العالم لكيلا يطوى النيل في قاعه ، بسبب المشاريع البتانة التي ترمي إلى زيادة الخصب ومنايع القوى ، العجائب التي ورثناها نحن الأجيال الحاضرة من أجيال طوبها الدهور منذ أزمنة سحيقة » .



اِخْوُ الْبَلَابِلِ

بقلم الأستاذ عادل النضبان

ألقيت هذه القصيدة الرصيفة في الحفل الأدبي الكبير الذي أقامه الأستاذ عادل النضبان بداره تكريمًا للشاعر العربي الأستاذ : إلياس حبيب فرحات

بَلَابِلَ النَّيْلِ مِنْ أَفْنَاءِ قَحْطَانٍ
وَسَكْنَى ثَالِثِ الْأَشْوَاقِ مِنْ مُهْجٍ
وَشَنْقِي السَّمْعِ وَارْزَى مِنْ جِيهَادِ قَتَى
لَوْ رُقْعَةُ الشُّهْبِ كَانَتْ أَرْضَ عَرَبِيهِ
حُبُّ الْعُرُوبَةِ يَجْرِي فِي جَوَالِحِهِ
يَقُولُ السَّائِلِيهِ عَنْ عَقِيدَتِهِ
وَأَمَى يَدَاوِي يَسْجُرُ السَّامِ / مُهْجَتِهِ
وَحَلَّ بِالنَّيْلِ ظَمْآنًا لِيَكُونَتْهُ
شَقَى الْحَشَاةُ مِنْ سَقَمِ النَّوَى وَمَضَى
رَمَاهُمْ الْبَيْنُ فِي أَرْجَاءِ مُغْتَرَبٍ
يَا ابْنَ الدَّيَارِ إِذَا عَفِثَ الدَّيَارُ فَكُنْ
إِنْ يَسْأَلُكَ عَنِ الْوَادِي وَعَنْ بَرْدَى
ضَمَّتْهَا الْوَحْدَةُ الْكُبْرَى عَلَى مِقَةٍ
وَقُلْ رَأَيْتُ الْفَتَى الْمُرَى صَانَتَهَا
حَتَّى غَدَا الرُّوضُ فِي أَكْثَافِ حَارِسِهِ
يُصْغِي إِلَى الطَّيْرِ تَشْدُو فِي مَتَابِيرِهِ

حَتَّى أَخَاكَ يَسْجَعُ مِنْكَ فَتَّانٍ
حَرَى تَمَكَّمَلْ مِنْ وَجْدٍ وَتَحْتَانٍ
بِالْعُرْبِ مَفْتَخِرٍ لِلْعُرْبِ غَضْبَانٍ
لِتَادَ لِلضَّادِ صَرْحًا فَوْقَ كَيَوَانٍ
كَلَامُ جَرَى الدَّمِ فِي عِرْقٍ وَشِرَانٍ
بِعِزَّةٍ يُعْرَبُ بَعْدَ اللَّهِ إِمَانِي
وَيَسْلَا الْعَيْشَ مِنْ فِرْدَوْسٍ لُبْنَانٍ
مَعًا مِنْهُ وَارْزَى غُلٌّ ظَلَمَانٍ
يَقْرَى الْبَحَارَ إِلَى أَهْلِ وِلْدَانٍ
فَأَوْفَقَتْهُ بِهِمْ أُمْرَاسُ كَتَّانٍ
نِعْمَ الرَّسُولُ إِلَى صَحْبٍ وَأَخْدَانٍ
قُلْ لِمَا لِسَوَادِ الْعَيْنِ جَفَّتَانٍ
مَنْ بَعْدَ وَحْدَةٍ آمَالٍ وَأَشْجَانٍ
مَنْ نَابَ عُولٍ وَمِنْ أَظْفَارِ دُؤْبَانٍ
حَرُّ الْجَدَاوِلِ حَرُّ الزَّهْرِ وَالْيَانِ
أَلَيْكَ أَيْكِي وَالْعُدْرَانُ عُذْرَانِي

بَلَابِلَ الرُّوضِ زَارَ الرُّوضِ مُسْتَكِمًا
يَسْتَلْهِمُ الشَّعْرَ مِنْ أَفْئِ الْجَمَالِ مِنْ
فَتَى يُجَارِيكَ أَلْحَانًا بِالْحَسَنِ
رُوحَ النَّفَالِ كِلَا الْوَحْيَيْنِ رُوحَانِي

شِعْرُهُ هُوَ الْوَرْدُ طَيِّباً وَالصَّبَاحُ سَتَى
يُصَلِّي بِهِ كُلَّ عَدَارٍ وَيُرْسِلُهُ
لَسْكِنُهُ وَ الْعَوَادِي وَقَدْ نِيرَانِ
دُونَ الْحِمَى حُمَاً فِي وَحْهِ قُرْصَانِ

يَا شَاعِرَ الْعُرْبِ تَسْبِينَا بِدَائِمَةٍ
تَطُوفُ بِالْحُسْنِ مِنْ وَادٍ إِلَى جَنَلٍ
رُقَى تَزَلُّفُهَا شِعْراً وَتَبَعْتُهُ
مَعْصُورَةً فِيهِ رَاحُ الْخُلْدِ تَسْكُبُهَا
رَوَائِعُ عَرَبِيَّاتِ التَّجَارِ بِهَا
جَدِيدَةٌ فِي مَعَانِيهَا كَحَالِيَةٍ
يَعْمَلُ شِعْرُكَ تَزْهِي كُلَّ قَافِيَةٍ
كَأَنَّهَا قِطْعٌ مِنْ رَوْضِ رِضْوَانٍ
وَتَقْنِيسُ السَّحَرِ مِنْ أَحْدَاقِ غُرْلَانٍ
سِحْرَ النَّهَى وَ أَغَانِيٍّ وَالْوَانِ
رُوحاً بِأَفْدَاحِ الْغَاظِ وَأَوْزَانٍ
مَيَامِمْ الْعِزِّ مِنْ أَهْرَاقِ قَحْطَانٍ
مِنْ الرُّمَى جَدَّدَتْهَا كَفَّ نِيسَانٍ
تَرْجُو الْخُلُودَ لِأَجْنِيَالٍ وَأَزْمَانِ



علم النفس وأثره في الأدب والأصمغاع

بقلم الأستاذ عليم مرقى

وكل هذه الأبحاث تهدف في النهاية إلى اكتشاف
جاهل العقل الإنسانى . وهم في أبحاثهم هذه اضطروا
للتعرض إلى فسيولوجية العقل وتشرحه مما يقتضيه
عادة البحث البيولوجى وفى ذكرى للفرايز ، أذكر
ما أثبتته فرويد من أننا يجب أن نغيز بين مجموعتين
من الفرايز :

الأولى وهى : « إيروس »^(١) المرموز بها للحياة
والحب (وإيروس إله الحب عند قدامى اليونان) .
وقد أطلقه فرويد على غريزة الحب وعنها تنفزع
طائفتان من الفرايز : الغريزة الجنسية التى تتطلب
الذة الجنسية (الليبدو)^(٢) وغريزة الأنا^(٣) التى تشرف
على حفظ الذات .

والمجموعة الثانية تمثلها السادية أو غريزة الموت .
وقد حتمت بعض الاعتبارات التى أبدعها علم البيولوجيا
أن نفترض وجود غريزة الموت ، وصحتها إعادة المادة
العضوية إلى حالة غير عضوية . وأما « إيروس »
مهدف إلى تعقيد الحياة بقيامه دوماً بتوحيد الذرات
التي تفتتت إليها المسادة الحية ، وهو بذلك يهدف
طبعاً إلى استمرار الحياة .

وتعتبر المجموعتان : إيروس والموت يعملهما محافظتين ،
إذ أنهما تحاولان إعادة الحالة السابقة لظهور الحياة .
وهكذا يترتب ظهور الحياة سيباً في استمرار الحياة ، كما
أنه يعتبر أيضاً السبب في السعى نحو الموت ، وتصبح

يذكر الدكتور موكسل^(١) أستاذ علم النفس
والفلسفة ، بكلية مورى بلندن ، كما يذكر غيره من
السيكولوجيين ، أن السيكلوجيا هى « علم العقل » .
ولما كانت عقولنا جميعاً تبرز متحدة متألقة مع
أجسامنا اتحاداً وتألقة طبيعيين تامين ، فالسيكولوجى
أو العالم النفسى من الوجهة العملية يختص بالفرد
الحى^(٢) بما يحويه من عقل وجسم . والعلاقة الكامنة
بين العقل والجسم ، أن العقل هو القوة المسيطرة التى
تتحكم وتسير النشاط الذى يؤديه الجسم . والسيكولوجيون
من المدرسة الحديثة يعتمدون استكناه العقل الإنسانى .
ويلمسون بتحليل كل ما يأتى من حركة ونشاط
وانطباعات .

ورجال هذه المدرسة هم : فرويد وأهلم ويونج
ومكدوجل ورفرز وبودين ، وغيرهم ، أمثال :
كارل إبراهيم وريكه وثورنديك الذين تعمقوا العقل
الباطن أو الكامنة^(٣) أولئك الذين عشتوا بما يتصل بهذا
العقل من أحلام وخواطر وجنون وانحراف وقلق
وانبجاعات أخرى غير سوية ، كما عشتوا أيضاً بظواهر
العقل الواعى ، بل عتوا كذلك بالفرايز الأصلية في
النفس الإنسانية كفرايز الجنس وحفظ النوع والموت .
وعتوا فيما عتوا بالأثر الفكرى للإنسان كالأساطير
والحفريات ونشأة اللغات وأصل النار ونشأة الأديان
والخرافات .

(١) Moxley أستاذ لفظة وعلم نفس .

(٢) The individual living

(٣) الكامنة آخر تميز أو ترجمة لـ unconscious mind

أطلقها الأستاذ الكبير سلامة موسى

The EGO & the ID. (١)

(٢) الطاقة الجنسية

EGO (٣)

الذكريات .. ذكريات الطفولة ونوازع الشباب وزعزعات النفس ، وهو لذلك يقرر أخلاقنا ومسلكتنا في الدنيا من حيث لا نشعر . وهو أيضا الذي يتساقى بنا عن الواقع أو يدخلنا إلى المارستان بجنون قد يستعصى شفاؤه إلا بعلاج شاق لا يقوى عليه غير المهلكين النفسين الذين تعمقوا مشكلات العقل الإنساني وهذه المعالجة هي : تحليل للنفس وكشف للشخصية . والكامنة أو العقل الباطن هي « شيطان » الشاعر الذي يلهمه الأخيلة والمعاني ويزوده بالألفاظ وبظلال المعاني ، وهو روح الأمة التي تتمثل في ألحان غنائها وأساطير دياناتها وأدبها الشعبي « الفولكلور » ذلك الأدب الذي هو الخميرة الأولى للأداب الإنسانية .

...

وهذه النفس الإنسانية تنزع إلى أشياء كثيرة من بينها : التفوق والسيطرة والسيادة ، كما تنزع إلى إشباع الشهوة الجنسية وتنزع كذلك إلى الخير والرق . وهذه النوازع كافة فيها لا تكاد نشعر بها إلا في فترات قد لا يتبين علينا ملاحظتها لأننا نكون في غير وعينا . إذ هي قد تقع في النوم أو في غير النوم من غفوة الارتياح والاضطجاع : ففي مثل هذه الملاحظات أو الفترات ينطلق العقل الباطن من رقابة العقل الظاهر ، ويكشف لنا عن حقيقة أنفسنا . فرى عندئذ أن الخواطر تجري سلسلة متلاحقة من الشهوات الصريحة لتحقيق السيطرة أو الحب الجنسي ، كأن تتخيل أنفسنا فائزين قد حصلنا على الشخص الذي نحبه أو الشيء الذي نشبهه ، وقد نحلم بهذه الخواطر في نومنا . ودلالة هذه الخواطر أن في النفس الإنسانية نوازع نكبتها مراعاة للظروف والبيئة والمركز الاجتماعي ما دتما في وعي وشعور ، فإذا نسينا أو غفوتنا بدأت انطلاقات هذه الخواطر من قيودها وأوقفتنا على حقيقة أمانينا . ويحدث مثل هذا في الاستهواء الذي يقوم منا مقام النوم فإذا استهونا شخصاً بالإيهام استطعنا أن نقف منه على رغباته وأمانيه

الحياة بذلك صراعاً بين هذين الاتجاهين ، ويكون كل من هاتين المجموعتين من الفرائز مرتبطة بعملية فسيولوجية خاصة ، هي عملية البناء^(١) وعملية الهدم^(٢) . وجميع الظواهر النفسية سواء كانت شعورية أو غير شعورية . وسواء كانت سوية أو غير سوية ، إنما تصدر عن قوى دينامية تحركها وتبعها لتتطور في التركيب الفسيولوجي والكيميائي للكائن الحي . وهذه القوى هي الفرائز .

...

وقد ذكر فرويد علمي الهدم والبناء في الفرائز ، وهو يعنى أن إيروس يهدف إلى تأليف اللوات ، وإلى تكوين وحدات أكبر والعمل على بقائها ، أي أنها تهدف دائماً إلى استمرار الحياة ، في حين تهدف غريزة الموت إلى تفتيت اللوات وتشكيل الأوتومات أي إلى هدم الأشياء وإنهاء الحياة . وتصبح الحياة بعدئذ صراعاً بين الاتجاهين .

وتوجد هاتان المجموعتان من الفرائز متطعنتين ومعتلتين الواحدة بالأخرى . فعملية الأكل عبارة عن تحطيم الطعام لغرض أو حاجة في الجسم . والعملية الجنسية هي : صراع عدواني الغرض منه بلوغ أوتق أنواع الاندماج .

ومدرسة فرويد تعين الحياة الذهنية في حالتين : الأولى : حالة الوعي أو الشعور حين نشعر ولدي ما نفعل . الثانية : هي الحالة التي تفكر فيها من طريق الكامنة أو العقل الباطن . وأعظم مثال على تفكيرنا بالعقل الباطن هو الحلم الذي نراه في النوم والخواطر المسائية التي تجري عفواً عند ما نراخي ، والحديث الذي يبعث من الحنون وهو في غيبوبته أو في ذنباه . وحياتنا الفكرية يجري معظمها عن طريق العقل الباطن ، وعشرها فقط أو تقريباً يجري عن طريق الشعور . والعقل الباطن هو مستودع

anabolism (١)

catabolism (٢)

العقل على الرغبات التي يجهد الإنسان نفسه لإخفاها ، حاولت الظهور في أشكال شاذة هي ما يدعونه بالاضطرابات العقلية .

وإذا كان هناك نقد يوجه إلى التحليل النفسي فهو أننا نعتمد فيه على الاختبار الذاتي دون التجربة الموضوعية ، ويمكن القول أيضاً بأن النفس الإنسانية لا يسهل لإجراء التجارب الموضوعية عليها كما نجربها على المواد الكيماوية ، فالرجل أو المرأة التي تجلس إلى أحدهما يتحدث إليك وتحدث إليه فتراه بعد قليل ينفض ويبدأ بتحطيم أثاث المنزل وتكسير محتويات البيت الثينة هو أو هي : يمثلان بهذا التحطيم ثمرة الاختبار الذاتي لا يمكن أن نعيم شيئاً عنه إلا بسؤال وتحليل عواطف وتوازع كل منهما ، بل علينا أيضاً أن نلو تصور التي مرت بذهنه أو ذهنها مما دفعت بها إلى هذا الهدم وهذا هو التحليل النفسي .

...

والتحليل النفسي هو الطريق الوحيد الذي نستطيع به أن نترك ذلك المركب أو تلك العقدة التي انعدت في النفس فأثرت فيها بل أثارتها . ومنى وصلنا إلى المركب أو العقدة وأوصلنا المريض إليها انفرج الضيق واختفى المرض . وقد نستطيع أن نصوغ حياتنا في القالب الذي نريده بما نوجهه إلى أنفسنا إعطاء يعظم حتى يبلغ درجة الاستواء بل نحن نستطيع أن نسيطر على أجسامنا كما يقول « موكسل » لنجعل الجسم يخضع حتى فيما يخرج من إرادتنا العواطف والإيماءات التي تشتغل بها أذهاننا وننسى في سرديب العقل الباطن فتؤثر أثرها في الجسم . ونستطيع أيضاً أن نفسير الثورات والانقلابات التي تحدث من الفرد والأمة بما اندس في كل منها من إيماءات مكتومة سابقة ، ثم فاضت فجأة كما يفيض الرجل الموتر الكاظم عند ما ينفض ويعطم أثاثات المنزل . وليس التفسير أو التطبيق متناولاً فقط الأحداث التي تمثل الحركات الهدامة ، بل إن التفسير أو التطبيق

التي يخفيها هو في صحوه ويقفله . فتلا حفلة الزار الشائعة في مصر وبعض البلاد العربية تسهى المرأة فينطلق عقلها الباطن المثقل بالقيود والسدود والتقاليد . ويعبر عن أغراضها ويدفعها إلى حركات تؤدي أمانها المكظومة والدلالة من حركاتها هنا تعني شيئين : تمثيل السيادة وتمثيل الحب الجنسي .

وبدهى أن تجري خواطر المرأة المكبوتة نحو هذين الاتجاهين اللذين كثيراً ما تحرم منهما نظروف اجتماعية كثيرة كاختيار من لا ترغب في زواجه ، هذا عدا ما تشعر به في منزلها في أحوال عديدة أمام زوجها من الضمة والخضوع وقندان المساواة مما يبعث في عقلها الباطن الرغبة في السيادة . وفي حفلة الزار يتلور الفكر الباطن للعقل في المرأة نحو السيادة والحب الجنسي وهم يقيمون حفلات الزار بعد ذلك كصورة من صور العلاج السيكولوجي للتفريح عن كبت النوازع النفسية عند المرأة .

وطريقة العلاج عند فرويد « بالتفكير الجري » هي : ألا يركز المريض عقله أو فكره في سادة معينة ، إنما يطلب من المريض أن يطلق اللسان لنفسه ولأن كان مبراً عما يحول بخاطره دون تردد أو كتمان أو تمثيل شيء منها . وقد وجد فرويد أن هذه الطريقة أنجع بكثير من « التنويم المغناطيسي » الذي كان يباشره قبلاً مع « بروير » قبل أن يفصل عنه . والطريقة الفرويدية الثانية للعلاج هي : تحليل الأحلام . فقد وجد فرويد أن مرضاه لا يمكن أن تثار رغباتهم المكبوتة وتصوراتهم المظلمة إلا بعد إجهاد وإلحاح قاسين كان في أعينهم قوة فعالة تحول دون إفشاء العقل لتلك الرغبات والتصورات وتكون الرغبات المكبوتة ذات عامل تناسل ، كما تكون غير مؤلفة والمقاييس الخلقية التي يحافظ السوى على اتباعها ولا يستطيع المريض ذلك . فعقل الإنسان من ثم ليس إلا ميدان نزاع بين ما ظهر من رغباته وما خفى منها ، فإذا ما ازداد الضغط

فالواقع أن النفس الإنسانية تنزع إلى أشياء كثيرة كالسيادة والسيطرة والتفوق ، كما تنزع إلى الشهوات بصفة عامة وبخاصة الشهوة الجنسية ، بل تنزع أحياناً إلى التهم الجنسية . النفس الإنسانية هي بذاتها التي تنزع إلى الرق الفكرى والاجتماعى . ودلالة هذه النوازع التي تنزعها النفس الإنسانية والتي تستكن فيها ولا تكاد تشعر بها إلا في فترات لا نلاحظها أو نربحها لأنها تكون غالباً في غير وعينا . إذ هي قد تقع لنا في النوم أو في غفوة من غفوات الراحة أو الإجهاد ، هذه الفترات نفسها ينطلق العقل الباطن من رقاده بل من رقابة العقل الظاهر ويكشف لنا عن حقيقة أنفسنا فنحس أن الخواطر تنساب في سلسلة متواصلة من الشهوات الصريحة لتحقيق السيطرة مما يقوم على واقع نظرية «البغض» لأن في السيطرة والتوسع والحرب إثباتاً لنظرية «البغض» كما قد تكون تلك الشهوات للحب الجنس . كأن نرى أو نتخيل امتلاكنا للشخص الذي نحب أو الشيء الذي نشبهه .

إن ما يدخر به العقل الباطن من غرائز وطباع ونزعات خيرة وشريفة إنما ينبثق من الجذور الأولى لشجرة «الذات» Ego النامية المتفرعة . وهذه الشجرة مغمر أكثرها في الماء إلا الجزء القليل الذي يطفو على سطحه من مرتعاتها . وهي تتحرك بخواص الغرائز . ولما كانت هذه الغرائز بدائية وغشيمة ولا بد من التحكم فيها ، فالذات إذن عرضة للانقسام . فجزء منها يعمل عمل الرقيب Super Ego ، وهو الذات العليا أو الضمير ، وهو مركز الشعور بالإثم الذي يقرقه الإنسان دون أن يشعر ، فيحاول الرقيب أو الضمير رده ، فهو حواس يراقب الغرائز من ناحية ، كما يثير من ناحية أخرى ضرورياً من النزاع مع الذات . وهذا النزاع له أثره المعنوى داخل أنفسنا وله الأثر الملموس في دراسة النفسيات ونوازعها ونزعاتها من واقع الإنتاج الأدبي والنفسى والاجتماعى بصفة عامة . أما

السيكولوجى يتناول عدة مسائل هامة في الحياة الإنسانية مثل : الأدب ، والفن والموسيقى والشعر والتصوير وغيرها من فنون الجلال . وقبل أن أعرض لتطبيقاتها على الحياة الاجتماعية ومظاهرها الثقافية مما تمت إليها بسبب ، أو لتطبيقاتها على بعض هذه المظاهر على وجه أوفق ، أذكر أن فرويد كان قد بنى نظريته على « الحب » أو هو قد هيأها على هذا عند ما بدأ يطبق التحليل النفسى تطبيقاً شاملاً على مرضاه وعند ما كوّن الأسس التي يقوم عليها تفسيره للأحلام ولطبيعة « الجنس » في النفس الإنسانية ، إلا أنه في أغريبات حياته أى بعد مفادته « ثيننا » بلده وموطنه بالنمسا عقب الاضطهاد النازى العنصرى ورحيله إلى إنجلترا للقيام فيها بأعمال الفكر في أن يغير في واقع تفكيره الخاص بأرائه السيكلوجية وفي مشموله بإدخال «البغض» كعامل أساسي يقف أمام « الحب » في الواقع النفسى للإنسان . ولقد تناول البغض حياته هو بالتغيير ، إذ بعد أن عاش حياة يظللها الأمل والتفاؤل بدعوى إلى علاج المرضى ويعمل لخير الإنسان وتوسية حياته النفسية ، قد انقلب في أيامه الأخيرة منشغلاً كل التشاؤم .

ولقد نوّه بذلك إلى «برجسون» عند ما تحدث إليه فقال - وهو يعبر عن شعوره نحو المجتمع الإنسانى : - « إن الصنوق مكو بالصدأ وإن الجوهر قد غن منها نفع في هذا الصنوق من جوهر فهي لا وزن تزيل الصدا التي يملأه ، أو هي لا تفعل شيئاً في قناد الب أو المعوى » .

لقد ذكرنا أن «العقل الباطن» أو «الكامنة» شبيه بمستودع يدخر فيه ما نرت من أخلاق وغرائز وصفات سلبية ، ويدخر فيه أيضاً العادات والتقاليد وشعائر الأديان والنظم القانونية والأداب العامة وهذه كلها تتكاثر وتجميع ويتتاب الإنسان الكثير من شروها إذا لم تحف حدتها وتجد لها متنفساً .



سيجموند فرويد

بين الأفراد ذلك الشخص الذي يتوسط التقيضين .
ولقد أصبح من الواضح أن تقسيم كروشمير
للأفراد هو التقسيم العلمي الذي استأنس به يونج في
تقسيماته . وهذا التقسيم من أهم البواعث على الدراسات
والأبحاث النفسية . فقد قسم كروشمير الأفراد إلى أربع
مجموعات متباينة من الناحية الجسمية (وهي تدل على
أربعة طُرُوز أو نماذج نفسية) : وهي النوع البكئ
أو المكتئز (Typhic) والقوي أو الرياضي (Athletic) .
والاستحي أو الضعيف (Leptosome) والمشوه البنية (Dysplastic)
فالمكتئز قصير بدني ضخم الجسم يميل إلى الصدر والكفتين صغير اليادين والقدمين .
والقوي يتنحى بحسه وأطرافه يتناسق انموء وهضامه ومضلاته يكال
انموء عريض الكفتين كبير اليادين والقدمين ، والضعيف ممتاز بفضالة
الجسم بالنسبة إلى الطول فهو طويل نحيف غيب الصدر نسبيا طويل
الساقين مستطيل الوجه طويل اليادين والقدمين ، أما المشوه البنية
فيضم فئة قليلة نسبيا ويشمل كل الأفراد الذين يظهر عليهم بعض
دلائل انموء الشلاكم المتناسق أو عدم التوازن البدني أو أي نقص
آخر .

أثره المعنوي فيتناول ميولنا ورغباتنا وسلوكنا الاجتماعي
في الحياة ، كما قد يتناول الاتجاهات والمظاهر التي تطفئ
على النفس الإنسانية : كالإغراق والمغالاة في الرغبات
والتفكير والانحراف والخروج على ما توضع عليه أو
على المؤلف . وإذا حاولنا الدقة في التعبير أوضحنا
أن كل إنسان يعاني مرضاً نفسياً قد خف ويشد تبعاً
لمؤثرات الوسط واستعداده الشخصي حتى إن بعض
السيكولوجيين قد قال لي مرة :

«إننا جميعاً غير أسوياء ، لكننا نختلف فقط في الدرجة
We are all abnormal, still we differ in degree»

• • •

والأثر الملموس في دراسة النفسيات ونوازعها
وعلاقة ذلك بالإنتاج الفكري الاجتماعي من أدب
وفن وثقافة فكرية عامة ، تتعين بما نلاحظه في حياة
بعض الكتاب . وإذا كانت نظرية «فرويد» تعتمد
فيها نعتقد على الصراع وتوصف لذلك بالدينامية
Dynamic and not static أي المتباعدة من الدفع والحركة
(صراع العالم الداخلي في النفس المتطوى على التوتر الناشئ من الكتب
أو الكلام وإشراف الذات العليا أو الضمير على تحركات الفرائز)
في العالم الداخلي على حين أن العالم الخارجي — عالم الواقع
له أيضاً اشتباكات وتصادمه بالذات والفرائز — وإذا كان
مفهوم الحياة عند «فرويد» التعامل المتبادل بين الإنسان
والوسط ، فإن الإنسان السوي Normal هو الذي
يتلام تصرفه ومقتضيات البيئة التي يعيش فيها على
حين أن الإنسان غير السوي Abnormal هو الذي لا
قدرة له على التصرف والوسط الذي يعيش فيه .

وهنا نعرض مضطرين إلى نظرية النماذج الجبلية
Psychological Types التي تمين إلى حد كبير مزاج
الإنسان ونوازعه الحيوية . ولقد أنشأ هذه النظرية
العالم الألماني كروشمير Kretschmer وجاراه من بعده
في تقسيم الأجناس سيكولوجياً ، العالم السيكولوجي
«كارل يونج» مقسماً الأفراد إلى مجموعات ثلاث
متباينة هي : «الانطوائ والانسائي والوسط بينهما» وقلنا نجد

ثم تقول كاتبة المقال «آن انستزى Anne Anastasi

عن الفروق الفردية: «إن القضية الأساسية التي تقوم عليها نظرية كريسمر هي وجود علاقة بين التماذج الجسدية التي وصفها ونوعين من الأمثلة المتصارعة أساساً: «ها المزاج الشبيه بالدوري Cyclothyme والمزاج الثيودوريفي أو الشبيه بالفصلي Schizoid فالشخص الشبيه بالدوري يتميز بهيات شخصية تجعله في الحالات المتطرفة ضمن المصابين بالذهان الثوري أو بالهوس والاكتئاب ، أما الشخص الشبيه بالفصلي فإنه في حالة التطرف ينحصر نحو مرض القمام - وقد ذكر كريسمر إن النوع الأول له صفات تطابق «البكبي» أي المتله الكثير علم الوجه ذو الرأس المستدير على حين أن الثاني صفات «الاستي» الشخص النحيل الذي لا يسن مهياً أكل ولقيم وهو مبدئ الفتنة ممرق الوجه ذو رأس سطيل . وقد نتج عن ذلك تحول هذين الطائفتين للأفراد العاديين ، قسم هؤلاء إلى قسمين : أصحاب النموذج الثيودوريفي أو الفصلي Schizothyme وأصحاب النموذج الدوري Cyclothyme والطائفتان أو النموذجان يعرفان عند «بونج» بالانسيابية والانطوائية فالشخص الانسيابي يملكه ويبحث ويميل إلى الانجذاب والألفة والشخص الانطوائي يتميز بالفتور من الانجذاب وهو حيول إلى حد كبير . وكثيراً ما يسيء السلوك الانجذابي فهم ولا يتفهم وأنما النموذج للتدريج فهو قادر على الانجذاب والافتراق .

والعبرة أن التماذج الجسمية غالباً ما تكون لها دلالة على الأنظمة النفسية . فبعض علماء النفس يقول : إن معظم الشعراء والمفكرين والفلاسفة والكتاب من الانطوائين ، وأما العلماء والمفكرين وبعض القادة فن الانسيابيين . والأساس أن أجسام الناس تتبع طرزاً معينة . فهناك القصير المتشكل الذي يضحك ويتبجح للحديث والنكتة ، يسمر ويتقرب إلى الناس ليشركهم حياتهم ، وهناك الطويل المروق الذي لا يتيسم أو يضحك كما أنه نادرأ ما ييكي أو يظهر عليه ألمه ، إنما هو يكظم ألمه في صدره ويغلق على نفسه الدنيا ولا يتحدث أو يشارك الناس أفراحهم أو أحزانهم وتجده من فرط حزنه لاصقاً وجهه بالخائط فيضجر الحزن في داخله، ويفقد غالباً حنجرته أو يصاب بمرض صدرى خطير . وشخصية كل منها متأثرة دون شك بفسولوجية جسمه الخاص ، فالأول منبسط ، كل ما في دخيلته تظهره تقاطيع وجهه وحركاته وإيماءاته ،

والثاني - أي الطويل - منطو صامت ومغلق . وإذا عدنا إلى تاريخ المدارس السيكولوجية وأسسها ، لعرفنا أن مدرسة التحليل النفسي قد قامت على الاختيار الذاتي وليس على التجربة الموضوعية ، وهي لذلك المدرسة التي لأسسها علاقة وتطبيق بالآثار الأسطورية والأدبية والفنية . فهي جميعاً تصير عن النفس الإنسانية وقد لا نستطيع أن نطبق الأسس التي قامت عليها المدارس السيكولوجية الأخرى على الآثار الأدبية وبالتالي على نفسية الأدباء والفنانين والموسيقين وغيرهم ، لأن مدرسة «السلوكية Behavioursim تنكر النفس والعقل الباطن والعقل ، ولا تعرف من وسائل التحقيق «الاختبار الشخصي» الذي تقول به مدرسة «فرويد» في التحليل النفسي ، وتقول به أيضاً مدرسة «جيشنالت» التي تعني أننا نفسر الأشياء كلاً ومجموعاً وليس تفصيلاً وأجزاء ، وزعيم هذه المدرسة «كوهلر» .

والفرق بين جيشنالت وبين التحليل النفسي : أن الأولى تقول إن تحليل الفكرة إلى أجزائها خطأ لأننا عند ما نفكر نعد إلى ذلك بالكليات وليس بالأجزاء . «فالكلية» هي شرط أساسي في النظرية الشكلية Gestalt وهذه النظرية ترفض المذهب الذي أخذ به كثير من العلماء والفلاسفة والمثاقيل بأن الكل قد يدرك بالرجوع إلى مجموع أجزائه أو بتحليل هذه الأجزاء . وأن الخبرة الإنسانية ، إنما تقوم على سلسلة من الإحساسات القادرة على أن تتداعي مع غيرها بطريقة تنشأ عنها خبرات وفكرات مركبة . وأصحاب مذهب «جيشنالت» يرون أن درس الأجزاء ينبغي أن يفهم من حيث علاقتها بالكل ، لا من حيث علاقتها الفردية بعضها ببعض . وقد وجد «كوهلر» الألماني زعيم سيكولوجيا «جيشنالت» : أن السيكولوجية التجريبية القديمة التي تقول بأن الإدراك ينشأ من

عليه أبوه وأطاع به من السماء على الأرض فكان معبود المرح .
وعند البابليين أسطورة تشبهها من ناحية التفكير الإجماعي
وتتلخص في أن « إيتس » التي أعزم يأله « سيبيل » Oybele قد
تزوجها ثم لم يلد أن دم على فمك فخصي نفسه . وهذه الأسطورة
شبيهة بأسطورة « أوديسوس » اليونانية . فقد قتل « أوديسوس » أباه
الملك « لايبوس » وتزوج « جوكستا » دون أن يدري أنها أمه ، ولما
تثبت له الحقيقة اقتلع عينيه وقتلت جوكستا نفسها

• • •

والأساطير قصص قديمة جداً شائعة بين كل
الشعوب . ونحن نلمس مدى تغلغلها في الكيان الثقافي
للشعب : ولقد عاشت آلاف السنين وستعيش لخلودها
ولما فيها من رموز . وإذا كانت الثقافة عند بعض
المفكرين ، أنها زبدية ما يبق في الوجدان بعد نسيانها ما
حاصل ، فإن الأساطير تكون الخيال الأولى التي يبن
عليها الأدب الإنساني ، ذلك الأدب الذي تقام أوضاعه
على الأدب الشعبي « فولكلور » Folklore :

والأساطير تبن ل أنه لا يوجد شعب قد خلا
بناؤه الفكري منها . وهي في الغالب تصور أو ترمز
إلى الخداع الجنسي ومدى تسلطه على العقل البدائي ،
كما أنها تصور الطابع الإجرائي المخلوق الإنساني وتبلور
فيها الاتجاهات الشريرة في النفس الإنسانية . فهي
نصور ابنا يحقد على أبيه لغبرته على أمه فيقتله أو
يخصمه .

وهنا ينبغي أن نذكر تلك النضات أو
الإحساسات الجنسية الغامضة في الطفل التي تم جسمه
وتبقى فيه طيلة حياته وإن كانت الحدة فيها تتحيز
أجزاء معينة عند ما يكبر أو يراهق . وتصور الأساطير
أيضا حوادث تاريخية معينة ، بعضها يرمز إلى « الزمن » .
فأسطورة « كرونوس » الذي كان يأكل أولاده ترمز
إلى الزمن الذي يطوى أجزاءه أو أيامه طياً . وبعضها
يرمز إلى الطبيعة . فأوزيريس الذي تمزق جسمه ودفنت
جثته في أمكنة عديدة بمصر تمثل خصوبة الأرض في
كل مكان وإلى انتشار زراعة الحبوب ، فإن أوزيريس

يجمع الإحساسات ليس صحيح . فالمثل الذي يرى حيوانا كالكلب
أو كالثعلب لا يجمع اعتباره عنه ويكون إدراكه وفهمه عنه جزءا بعد
جزء فيعرف الذئب ثم الأقدام ثم الرأس ثم فروته وشعره وصوته .
وإنما هو يدرك صورة كلية مجموعة من الكل أو القط ،
وهذه « الكلية » هي شرط أساسي لإدراكنا . فاللحن الموسيقي
يدرك كلاً كاملاً ونحن لا نأخذ في تحليله إلى
الأقسام المؤلف منها . والإنسان كذلك تنصوره
« كلاً » كالصورة التي نراها لا نحاول التجزئة أو
التحليل لنفهم طابع الإنسان أو لتعرف الألوان والظلال
التي أقامت للصورة شكلاً معيناً . ونخلص من هذا كله
إلى نتيجة عامة عن علاقة أو تطبيق نظرية « التحليل
النفسى » على « الأساطير » ثم على الأدب والاجتماع .

من الأساطير التي شاعت عن المصريين القدامى
الأسطورة التي تقول إن إله الأرض « جب » زوج ثوث إله
السم فأحب منها أوزيريس وإيزيس وست وفتيس . وقتل
أوزيريس أباه « جب » وزوج بأخته إيزيس فكانا زوجين . من
أخته الأخرى فتيس وأسس ست بالبرية من أوزيريس الذي أصبح
السلطة في يده وأمر أن يتخلص منه ويأخذ منه الملك . ولقد أتبع له
الظرف المناسب عند ما حبس أخاه في تابوت كبير وألقى به في النيل ،
ثم أخذ بعد ذلك يتنظر من إيزيس راحيا حب ارجاع ، لكنها هربت
منه وأعلنت تحبب الأرض بأخته من أخيه فأخذ جسده ومزقه قطعاً مفرقا
لكن ست تمكن مرة أخرى من أخيه فأخذ جسده ومزقه قطعاً مفرقا
في أرجاء مصر كلها كما أخذ قصيبه وألقى به في النيل فأكله السمك .
وكان لأوزيريس ابن من إيزيس يدعى « حورس » صم على الانتقام
لأبيه من عمه فلما اشتد ساعده قتله واستعاد منه ملك أبيه المملوك . . .

وعند قدامى اليونان أسطورة شبيهة بالأسطورة
المصرية من حيث الميل إلى الشر والجريمة . فهم يقولون :

إن في البلد كان « الكاوس » ومنه خرجت « جيا » الهة
الأرض وس الأرض خرج أورانوس إله السماء وتزوج أورانوس
بأمه الأرض وأحب منها أبناً كثيراً أصبحهم كرونوس . وبنها
كان أورانوس يجمع امرأته ذات ليفة جاء « كرونوس » على عملة
منها وقطع أعضاء أبيه التناسلية من خلف . وتزوج كرونوس بأخته
« ديا » Rhea والأسطورة تربط بينها وبين « جيا » نفسها
أي يكون كرونوس ملك زوج أمه وأحب منها أولاداً كان
ياكلهم أولاً بأول ولم يفلت من هذا المصير سوى ابنه الأصغر
« زوس » ثم تزوج زوس أخته « هيرا » لكن حياتها كانت على
غير وفاق وكان ابنها « هيفاستوس » في جانب أمه ضد أبيه . فحدث

أقره علماء التربية جميعاً « أن أخلاقنا وميولنا واتجاهاتنا وأخلاقنا هي ثمرة ما انفس في نفوسنا مدة السنوات الثلاث أو الأربع الأولى من أعمارنا » .

والمشكلة الهامة التي أثارها فرويد في واقعنا الفكري هي : « العقل الباطن » . ويرجع هذا العقل أننا نكره إعادة أو استدكار ما يؤلنا أو يهرجنا أو يهزينا . فكل ما يدعو إلى هذه الأسباب لا نساها أو نناساه ، بل نحن نكسبه لكيلا يرتفع إلى وعينا فتألم .

وجملة ما يكبت من الفكر والرغبات والخواطر هي مكنونات « العقل الباطن » . فإذا وقعنا في حادث مشابه لحادث ضغطناه منذ عشرين أو ثلاثين سنة، فإن نزعات الخوف والفضب أو الخزي أو الألم تعود إلينا بقوة دينامية ، فتعين سلوكنا واتجاهنا . وهذه كثيراً ما تحفزنا إلى بواعث Incentives لسلوك شدد لإجرائي .

والرغبات الانفعالية المكبوتة قد تجد لها متنفساً في الأحلام . فالأحلام بذلك تعبر عن رغبات حقيقية عند الإنسان ، لكنها رغبات مكبوتة . ولقد أوضح « كارل إيراهايم » « أن الأحلام الفودجية فيها تعابة وقرابة بغير الأساطير للشهرة ، فالأسطورة كالحلم ليست إلا تمثيلاً للانفعالات الرئيسية نفسها بالعقل الباطن « اللاشعورية » . ولذلك فلأحلام أهميتها في دراسة الأساطير دراسة نفسية تحليلية Psycho-nalytic . ومنصة التحليل النفسي ترى : أن الأسطورة كالحلم تعبر عن الميول الانفعالية اللاشعورية التي كتبها الطفل أثناء حياته ، وخاصة أثناء طفولته المبكرة من تعابيه وعلاقاته بأفراد العائلة . إننا نجد عند الأطفال انفعالات لاشعورية غرضها : قتل الأب أو على الأقل إقصائه . وهذه الميول الانفعالية الكامنة في العقل الباطن أي « اللاشعورية » تظهر بكثرة في الأحلام ، ويعتبر فرويد أن هذا الحلم من أهم الأحلام الفودجية . وكذلك تظهر هذه الميول اللاشعورية في الكثير من الأساطير التي تعتبر أسطورة



أوسكار وايله

هو إله الخصب وإله القمح . وقد رُبط الفكر البشري الأساطير بالدين لأنها تدور غالباً حول الآلهة والسحر والطوطمية والتقاليد التي قد يرمز فيها الزنى المقدس إلى الإخصاب الجنسي وأيضاً إلى خصوبة الأرض والحيوان والإنسان .

...

ولقد اختار « فرويد » الرموز الأصلية لنظرياته في العقل الباطن والغزيرة الجنسية من واقع هذه الأساطير ، « فركب أوديب » هو أول عقدة نفسية لطفل تتكون من علاقة الطفل بوالديه منذ يولد إلى السنة الثانية من عمره، وتتألف هذه العقدة من حقد الطفل على أبيه لحبه لأمه . وفرويد يصف هذا المركب بأنه علاقة عشق جنسي بين الطفل وأمه . وهذا المشق يحدث فيرة بينه وبين أبيه، ثم ينشأ صراع في نفسه بين ذلك بين حبه وفيرته تتكون منه بذرة الأخلاق التي تنمو في اتجاهات معينة وفق السنة الأولى من عمره . ونحن مهما اختلفنا والأسس التي وضعها فرويد لنظرياته، بل لنفهوم هذه النظريات فإن الشيء الذي



د. ه. اورنس

علمية أو مقبولة أدبية في الخواطر السائبة أو في الأحلام .

ولقد عرفنا أن فرويد يعنى بالأحلام عناية جدية ليس في تفسير الحياة النفسية فحسب بل في تعيين الأهداف الإنسانية جميعا ، فنحن في طفولتنا نجد أحلام اليقظة ، وهذه الأحلام طبيعة في الطفل ، والطفل صورة مصغرة من الرجل الكامل ونحن لا نستطيع أن نفصل أنفسنا عن ماضينا فخر القصص وأجود الشعر ما استلهم أخيلته وواقعه ، أي ذكرياته من الماضي ، ونحن في تفكيرنا ونظرتنا الفنية وتعبيرنا نحمل في ملكاتنا العقلية جرائم طفولتنا وبيئتنا وذكرياتنا لا نستطيع أن نتخل عنها حتى عند ما نكتب عن واقعنا الفكري أو الأدبي فكثيرا ما نلجأ إلى المقارنة بين واقعنا الحاضر وذكرياتنا القديمة .

• • •

ومن أهم اعتبارات مذهب «فرويد» عند الحب

«أوديبوس» أكمل نموذج لما فعل ضوء هذا الموقف الذي يقفه الطفل من والديه أو على ضوء هذه الانفعالات اللاشعورية ، يمكن أن تفسر أسطورة أورانوس وكرونوس وزوس . فكل تلك الآلهة تزوجت أمهاتها ، كما أن اثنين منها ثارا ضد آباؤهما .

وهذا النوع من الأساطير شاع بكثرة في الشعوب الشرقية القديمة كمصر واليونان وآشور وبابل . وهذه الأساطير تمثل الميل الداعر للابن نحو أمه مما يخلق الحقد في نفسه على أبيه ، كما أن هناك أساطير تمثل ميول الفتاة اللاشعورية الداعرة نحو أبيها . ومن أهم هذه الأساطير أسطورة «ميرما» التي أحبت أباه وأخذت تتقرب إليه وتقر به حتى فاجعها ، وبسببها الآلهة إلى شجرة المراكوش .

وتعرف الرغبات الموجودة عند الفتاة التي تتعلق بحب الأب وكراهية الأم بمقدة «إلكترا» Electra Complex وهي الصورة المضادة لمقدة «أوديب» . ولقد سميت هكذا نسبة إلى إلكترا التي ساعدت أباها «أورتيست» على قتل أمها انتقاما لقتلها أبيها «أجا موني» .

• • •

وإذا انتقلنا من الأساطير والرموز إلى الأدب نجد أن طبيعة تفكيرنا الأدبي تجري وفق تفكيرنا العام ، أو هي مشتقة منه . فنحن نفكر بالنفس كلها أي جملة عقولنا وغرائزنا ، فإن بين الخواطر السائبة والتفكير الواعي تعاوناً ، وإن كانت هذه الخواطر السائبة تسبق التفكير الواعي ، وهي تعمل وتكدر عند ما ينشأ العقل الواعي . طبيعة هذا التفكير المتعاون أن ينتهي إلى تحقيق الغاية التي يسعى إليها المفكر أو التي ينشدها الأديب ، فالعقل الواعي الحديث يحاول تحقيق فكر الأديب أو المفكر بالعقل والمنطق ويوجدانه الثقافي ، وهو يفعل ذلك على وعي ودراية ، في حين يزعزع العقل الباطن أو العقل القديم إلى تحقيق وسائله بطرق قائمة على الأثرة والتهنؤ بلا وعي ، لكنهما يتعاونان . فكثيرا ما ترى أن العالم أو الأديب يجد حلاً لمشكلة

ويعتبر جويس من غلاة الثورة على الواقع ، فهو يرى أن الحلم صِنْفٌ للحياة ، أو أن الحياة حلم من الأحلام . وينشأ عن ذلك أنه ليس هناك بداية أو نهاية ولا ارتباط أو تسلسل مفهوم منطقي في القصة أو في الموضوع : أى أن يكون الأدب أشبه بالأحلام تعينه الرموز المشتتة ولا ارتباط فيه للحوادث . وعليه فلا تدور القصة فيه على عقدة Plot إنما هو خطافات عاجلة ونبضات تسرعى البصر . ومن هنا دقة أسلوب « جويس » وصعوبته . وكثيراً ما يصف لنا حياة الذهن ويحاول الكشف عن خفايا العقل الباطن .

وأبدع قصص جويس قصة « عوليس » التي يصف فيها يوماً واحداً من أيام حياته بطريقة الحواشي الساقطة يعرض فيها تحركات العقل الباطن في حالتي الصحو والسُّكر ، فيصف لنا بطل القصة وهو يحضر جائزة صديق ثم وهو في طعم ثم يصفه وهو في مأخوذ صاحب كاختر والسبايا ثم في منزل صديق . وهو يصيب في الحواشي بنفسه لإحدى النساء إسباباً يبلغ حد البشاعة . والقصة تبدأ في الرابعة بعد الظهر وتنتهي حول الثالثة صباحاً .

ويعتبر جويس لصدارته مدرسة أدبية كبيرة ومن رجال الأدب العالمي . وقد تخالفه في طريقة أسلوبه وعرضه للأفكار حيث تنعدم النقط والفواصل والمداخل وتراه يمزج ويخلط ، لكنه مع هذا كله من كبار المفكرين الاجتماعيين .

والعبرة أننا نرى في أدب لورنس وجويس بحثاً عن الواقع والحياة ، وما قد ثارا على الواقع الأدبي الذي كان يحوطه ويغلفه الرياء والتفاق ، وما لم يوثقوا القصص أو الشعر أو الأدب في أى لون ينحو نحو العلوية واللذة ، إنما أرادوا أن يترجوا الحياة الإنسانية كما هي وكما يعيشونها أو كما يريدونها في غيرهم دون تزويق أو زينة أو تجميل .

وأما العوامل التي نشأت عنها ثورتها - ولا بأس

في حياة الإنسان فهو يركز أولاً في الذات ثم في الآخرين ثم في الجماعة ثم في الأفراد من نفس الجنس ، ثم في الأفراد من الجنس الآخر . إلا أنه ليس هناك حد فاصل تماماً بينها . ولئى التواء بينها قد يودى إلى توقف وعطل نفسية . والانحرافات في سير خط الحب تتصل دائماً بالسنوات الأربع أو الخمس من حياة الطفل . وخط الحب هذا أو طبيعته الجنسية يعين فكرة ثابتة عن بعض الكتابات « الترويديين » . وزعيم هؤلاء الأدباء « د . هـ . أرنس » الذي كان يدعو إلى الحياة والمفادات والتجارب ، كما كان يدعو دعوة « وابلد » إلى الجسم واللحم والدم مع إهمال النفس والأخلاق . وهذه دعوة تسير نحو الثورة على العرف والمثلن والذهن وهي رغبة في إيتار الغريزة على الذهن .

وكان لورنس يقول : « قبل أن تهدر عن فنون الحضارة وواجبات الإنسانية تذكر أن أريد أن أعيش وأبلغ أقصى ما يمكن من ملذات الحياة وآلامها وتجاربها فإن أومن بدين حليم هو دين الدم والدم وهو يسود على الإيمان بالتقوى »

إن لورنس الذي ألّف وكتب « عن العقل الباطن » كان يكثر من الحديث عن اللذة الجنسية باعتبارها المحور للنشاط الإنساني . على أن لورنس كان يحاول أن يثبت أن الحياة ردة فعل بيولوجي من الكائن بالنسبة إلى بيئته .

...

وبلى لورنس من التأثيرين على الواقع « جويس » وهو مثل لورنس ينجح إلى الغريزة الجنسية ويضعها فوق الذهن أو العقل . ولقد ابتدع جويس طريقة جديدة في كتابة القصة ، هي أن يدرس فيها كلوا من النفوس معتمداً على درسه السيكلوجيا الحديثة أو مذهب فرويد ، فهو يعنى بالخواطر الساقبة يبرزها ويذكرها بالذقة فلا يهمل شيئاً لأنه يخالف العرف ولا يسبب في آخر لأنه مألوف أو مستحب . ورأيه أن يمثل الفن الرأى الحر الذي لا يتقيد بكرة أو بحب .



جيسس جويس

لا امرئ برأت. آدم من هم أقل فلما من الأطباء .

وقد كان كارليل سخطاً بحس أنه مظلوم . إذ لماذا يقضى على القدر بدمه والمجر آدم زوجته الجميلة ؟ لقد كان يسخط على نفسه وعلى الجميع وكان يشهدت كما لو كان نبياً وبأخذ نفسه بصراحة يحاول أن يأخذ المجتمع بمثلها وهو هذا السخط على المجتمع يؤلف كتابه « الأبطال ومادة البطولة » . ولقد عاصر الثورة الفرنسية فهو يتأملها ويفكر فيها كثيراً ثم يؤلف كتابه عنها . . . كتاباً خالداً تراءى كلياته وتصرخ الشعب ! الشعب ! الشعب ! . وتحس لفرط حساسية أنه كتب في نفس واحد . وهو يبدأ هذا الكتاب ببداية بيزية هي قصة إعدام الملكين وإعدام الشعب الفرنسي على إبعاد سنة جديدة وشهور جديدة وأسابع جديدة هي السنة الأولى في (١٧٩٢) .

بداية الكتاب فسق واستتار بين الملوك ونهاية الكتاب شعب يكتب تاريخه بيده ويستول على مستقبله . لقد ذهب عصر الأبطال ونحن في عصر الشعوب .

• • •

وإذا تركنا الأدباء لنلتحق بالشعراء ، فإننا نجد كما يقول « ساكس » Sachs أحد أقطاب مدرسة « فرويد » في عرضه للعلاقة بين الفنان والعمل الفني أن الشعر أو القصيدة التي ينظمها الشاعر ما هي إلا حلم يقظة اجتماعي فيها تجميع من الرغبات المكبوتة والأمل الذي تقبى إليه النفس ويلج

من ضم « ألبوس هكسلي » إليهما في هذه الثورة إلى حد ما — هي أولاً أن الحسرب الكبرى كانت قد هيأت لهم أسباب الوعي فأصبحوا على وجدان وفهم بواقعهم مما جعلهم يشكون في القيم والمفاهيم الاجتماعية . وثانياً أنهم شعروا بأن بلايا الحرب ووزاياها قد أفقدت الكثيرين احتمالاتهم الذهنية فأصبحوا بالأمراض العصبية والنفسية ، وهذه بدورها قد أشاعت نظريات العقل الباطن والفريزة الجنسية والأحلام . وعلاقة هذه النظريات بالواقع الاجتماعي ومدى ما تنتهي إليه حياة المجتمع من نقد وتغيير .

وثالثاً أدى هذا المفهوم لحذين الأديبين : لورنس وجويس ، وللأدباء الآخرين على منوالها . إلى التصريح بل التأكيد بضرورة التصريح عن الكتم الجنسي وقمع الشهوات . وأصبح مفهوم الأدب عندهم أنه أداة يستطيعون بها آراءهم في نقد الحياة الاجتماعية ليبلغوا بالإنسان إلى المعاني الاجتماعية التي يطمحون لتحقيقها .

• • •

وإذا رجعنا إلى الوراء بضع سنين فإننا نذكر أحد كتّاب العصر الشكوتري الكبار وهو « كارليل » . فقد كان يحيا حياة الألم الذي عبّسه ويؤثره ويضنيه لأن إحساسه الداخلي ، أو ما كان يشعر به فيما بينه وبين نفسه ، أن ظروف حياته الصحية قد قصّصت عليه بالعجز والضعف والذلة قبل زوجته الجميلة .

ولقد ذكر المؤرخ الكبير « فرويد » — وكان صديقاً أميناً لكارليل — وذلك عندما ترجم له ، أن كارليل كان على قطعة قهرية جنسية بزوجه ، وأن كلاً منهما كان ينام في غرفة خاصة به . ولقد كان كارليل مبعوداً يشكو علة في جوفه ، وكان الأطباء ينتهجون له بالزيتون وغيره كعلاج ، لكن شيئاً من هذا لم يكسبه الشفاء حتى إنه قال :



ألدوس هكسل

وقد كان يمدق مجلسي من سألته
أحدث فيها يدوماً والكواكب
أعذا جزاء الصدق إن كنت صادقاً ؟
أعذا جزاء الكذب إن كنت كاذباً ؟
وهو الذي يقول لسيف الدولة أيضاً :

يا أعدل الناس إلا في معاملي
فلك العصم وأنت الغصم والحكم
أعيلها نظرات منك صادقة
أو تحبب الشم فبين شحمه ورم
أنا قلبي نظير الأحمى إلى أدلي
وأسمعت كل ساق من به صم
أمام مله جفوني من شواردها
ويسر الخلق جراحها ويخضم
إن كان سرهم ما قال حاسداً
فما بجرح إذا أوصاكم ألم
كم تطلبون بها عيياً فيمتركم
ويكره الله ما تأتون والكرم

هذا الشعر يدل على شخصية المتنبي وطموحه بل
على رجولته وفحولته . وانظر إلى « قوضيته » عندما يقول :
ولا تحببني لبلد زناً وقينة
فا أجد إلا السيف والفتكة البكر
وتعريب أشكال الملوك وأن ترى
لك المبروات السود والسكر المبر
وتركك في الدنيا دويلاً كأنما
تداول مع المرء أمله العشر
وجنيت قرب السلاطين مقبلاً
وما يقتضين من حاجبها النسر
وانظر إلى « مركب العظمة » فيه عندما يقول
محاطاً أمة :

ولو لم تكوف بنت أكسرم والد
لكان أباك القسم كونك ل أما
ثم يقول في القصيدة نفسها :
يقولون ل ما أنت في كل بلدة
وما تبقي ؟ ما أبقي جل أن يسى
وإن لمن قسوم كان نفوسهم
بها ألف أن تسكن القم والقم
ويقول في موقف آخر من مواقفه « السادية » :
لا يعلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق عمل جوانبه الدم

بل يسع من هوائه العقل الباطن . ويحجّ له أثر تفكيره هذا
المتنبي الذي يقول مهتماً كافور :
فأرم في ما أردت معنى فإني
أشد القلب . آدمي السواء
وفؤادي من الملوك وإن كان
ن لسان يري من الشراء
ولقد كان المتنبي يشعر بقوة التي نقلها إلى شعره .
وكان يشعر أنه صديق لسيف الدولة أكثر منه شاعراً
عمله البناء عليه ، وكان يأثف أن يتلو شعره وهو
قائم . وكان فيما بينه وبين نفسه يحس أنه إنما خلق
للكفاح والحرب والنضال ، لا للخدمة أو لجلابة الإحسان
والاستخدام . وشخصيته القوية البارزة ظاهرة في شعره .
ولشعره عليها دلالات عديدة . ولقد دخل على سيف
الدولة منشداً هذه الأبيات عندما أحس بتغييره : وهي
أقرب إلى الحساب منها إلى العتاب :

ألا ما سيف الدولة اليوم عاتياً
صداء الورد أغشى السيوف مضاربها
وما لي إذا ما اشتقت أهبصرت دونه
تألف لا أشتاتها وسياسيا

إنما يريد من أراد . ودلالة هذا في التحليل النفسي
الشعور بالخيبة أو الإخفاق إلا أن تطبيق هذا على
المتنبي فيه شيء من التجاوز فقد كان المتنبي من
أصحاب المطامع الكبرى في الملك والحياة . وكان أسلوب
تفكيره عملياً واقعياً لا قيمة عنده في عرف أو تقليد .
وأكثر من هذا أنه سخر ليس من الملوك فقط ، بل من
الأنبياء أيضاً (ولو أنه كان يقرن نفسه بهم) . وانظر
إلى قوله :

ما مضى بأرض نخلة إلا
كفاح المسيح بين اليهود
أنا في أمة تداركها الله
غريب كصالح في ثمود
ولعلهُ أيضاً سخر من الدين عندما قال لسيف الدولة :
إن كان ملك كان أو هو كائن
فبرئت حيلته من الإسلام

أو قوله :

لم كاضح القهرين أصل رايه
لما أتى الظلمات صرن غوما
أو كان شاطئ رأس عازر ميه
في يوم مركبة لأعيا عيسى
أو كان لج البحر شمل يمينه
ما انشق حتى جاز فيه موسى

• • •

ولست أطمع هنا أن أتخذ من شعر المتنبي بحثاً
للتحليل النفسي في شمول ، إنما هي دلالات نفسية
في نظري تعود إلى نشأته التي يحوطها شيء من الإهمام .
فأبوه مطعون في صحة نسبه وأصله وإن كانت أمه
موضع فخره واعتزازه . والأساس السيكولوجي في تكييف
شعره أن المتنبي كان ذهنه « انفرادياً » وهذه النزعة
الانفرادية كانت تحفزه دائماً إلى أن يشد الغايات
الكبيرة ، لكنها الغايات الشخصية ، وليست الغايات
الاجتماعية أو الإنسانية .

شعر المتنبي في عموه تحسُّر منه بروح السلطة والقوة
والطغيان وهو لم يسمَّ بئنا في شعره إلى الأفق الإنساني .

والظلم من شيم النفوس فإن نجد
ذا طعة فضلة لا يظلم
وهو الذي يقول في هذه المعاني « السادية » :
واحبال الأذى ورومية جانيه
به غداة تضوى به الأجسام
ذل من يفسد الدليل بعيش
رب عيش أخف منه الحسام
كل حسلم أتى يفسد اقتدار
حجة لاجئ إلهيا القسام
من بين يسهل الحوان عليه
ما يلجرح بيت لإسلام
ويقول أيضاً متحدثاً « الحاديات والنواب » :
عرفت نواب المحدثان حتى
لو اتسبت لكنت لها نقيبا
وهو يقول :
المهمل والميل والبيده تعرفي
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

• • •

ولقد أعجب كثيرون بوقوف أبي الطيب الشعرية
فهم يعدونه من العباقرة ، ويعتبرونه بعيداً عن المذاهب
المألوف الذي يتجر بأدبه ويبيع شعره للحاكمين ..
وإنما كان يصدر عنه إنما من وحي نفسه . ولقد حملت
دواوين الشعراء بالكثير من الخواطر والحكم وبنظائر
ما في الشعر المتنبي من روعة ، لكنها لم تدرك على الألسن
مثل ما دارت به أبيات المتنبي لأن أصحابها لم يرزقوا
هذا الطموح الذي رزقه المتنبي ، بل إن شعره إنما دل
على « رجولة » بل « فحولة » ذلك الشاعر الذي كان
يحكم تسديد الهدف نحو الغاية ؛ فكان يتحدث عن
الموضوع الذي يطرقه دون تظاهر أو مبالغة أو تفاخر ،
عند فخره بنفسه وشعوره الذي لم يعمد بقوة .

وسواء كان ما فسر به بعض « القرويين » من
أن طابع شعر المتنبي كان مختلف عن واقع نفسه اعتباراً
أنه كان يعقد في شعره عمداً لإرهاق المستمع أو القارئ ،
ولكى يحذره الحاكمين والشعراء ، أو أنه كان يصعب
الأمر أمام نفسه اقتناعاً منه عن شعور باطن أنه

ومن الذين يربوا في تحليل النفسيات الإنسانية الكاتب الروائي العظيم : « دستوفسكي » فإنه دون شك مثل « شكسبير » من ناحية الدراما الشعرية المسرحية . فقد نفذ إلى أبعد أغوار النفس البشرية . فقد بنى شخصوه على الحقيقة التي يراها هو ، والتي تظهر وتتضح في أسلوب تصويره ؛ لا على الحقيقة المتواردة . وقصة « الجريمة والعقاب » هي مثل « حى » لما وصل إليه دستوفسكي من عمق في التحليل النفسى لشخصية « راسكولنكوف » بطل القصة والنور الإجرائى الإنسانى الذى اضطلع به . فهذه القصة تعتبر من المأسا الإنسانية في الحياة الأدبية ، وبها نستطيع أن ندرك أن الأعمال الأدبية التي تخلدها الحياة هي التي تنزع نحو الجوهر لالعرض وهي التي تحاطب الأجيال جميعاً وتتوفاً فيها نوازع النفس الإنسانية مما تعددت البيانات أو تغيرت نظم المجتمع .

والرائع في الفن القصصى التحليل أنه يحوس خلال النفس ليس غورها . فهو يبتعد عن المدركات أو اعصوبات ليتحرك في محيط النفس المظلم المليء بالرغبات والميل والكظم . وعندما تحسس ما كان يحسنا ويرهقنا من فكر نعود وكأننا قد ظفروا بقدر عظيم من المعرفة . لأن ما قد وصلنا إليه هو « قدرة » الإنسان على فهم نفسه . وإذا كانت غاية الفن التحليل معرفة النفس الإنسانية ، فالطريق إلى ذلك هو العقل لأنه مقم عدة التحليل والبناء والتقسيم والمنطق والواقع . وهي جميعاً من مقومات الأدب السيكولوجى .

المراجع :

(١) كتب فرويد

The Ego and the ID .

Introduce Lectures on Psychoanalysis

Superstition & Society by R.M. Kyrle . (٢)

(٣) دراسات ميكولوجية لسلامة موسى

(٤) « إبراهيم تاجى و السيكولوجيا

(٥) « أعزى في مجلات علم النفس

(٦) ديوان المنفى

(٧) بعض الكتب في الأدب الإنجليزي

ويقول المازنى : « لقد كان لفتنى شغلان يساهم في الحياة الرغوة وما يروق الضعفاء وأوساط الناس من المبعوث الناعم البين . ولقد افتتح حياته بما ختمها به ، يطلب ذلك الشيء الذى ليس له غاية تعرف أو حد يوصل ، والذى يبتدئ العمر كما قال في صباه : إذا لم تجد ما يبتدئ التفكير فاصداً فتم وأطلب الشيء الذى يبتدئ العمر »

ولقد حدثت القصة السيكولوجية والرواية السيكولوجية حلو الشعر التحليل الذى يستند على « مجموع » القصيدة وليس على وحدة البيت . والقصة السيكولوجية تجدها بوضوح في أدب « هنرى جيمس » و « ديكز » و « جورج إليوت » و « د. ه. لورنس » و « جويس » وكذلك تجدها في أدب « بروس » وأدب « سانت ييف » و « بول بورجيه » و « بنجامان كونستان » و « مورايك » وغيرهم . وأخص منهم القصصى الروائى والشاعر العظيم : « تيماس هاردى » الذى كتب القصص التحليلى والشعر القوى الرائع مما يشهد له بالعبقريه وبعد الشهرة ، على حين أنه لم يكن من كبار الجماهير ، بل كانت شهرته أقوى وأكثر من روحه . فقرأوه هم المتعوفون بالأسلوب البليغ والقطرة القنبه الخالصة . ومن رواياته الشائعة « تيس سليطة داربارفيل » التي لم يترك بدعة من بدع الجنس إلا ذكرها فيها . إنه يذكر فيها « الذكر » القوي وهو يعمل الرققات الجحيلات من الأوانس على ذراعيه الممتلئين عبر قناة . ولقد كان لقصة « تيس سليطة داربارفيل » الشأن كل الشأن في الأدب القصصى التحليل ، لأن هذه القصة هي بدء الأدب القصصى التحليلى لما حوته من جوانب الأسلوب القوى والتحليل النفسى والفلسفى . ولأن تيس فيها رمز « الجنس » . ولقد عبرت هذه القصة عن جرأة هاردى في تناول هذه المواضيع الحيوية الحساسة . فهاردى في قصته « هود الغريب » و « تيس » هجم على العواطف مباشرة يتزعمها من ظلمات النفوس ليطلقها إلى الخارج . إنه يسقط عليها ضوءاً قريباً من التحليل ويفتن في شرحها والتعليق عليها ، كأنه يأتي بالنفس البشرية ليشرحها في ضوء العقل .

الشاعر فؤاد الخطيب

من رواد القومية العربية في الشعر الحديث

بقلم الأستاذ محمد عبد المعنى حسن



فؤاد الخطيب

سبعة وسبعون عاماً — بحساب التاريخ الميلادي — قضاهما شاعر عربي يغني للحياة ، على اختلاف الحالين بين يديه ، ولكن أكثر أغانيه قوة وصيتاً كانت تلك القصائد التي أرسلها الشاعر مدونة في مسامع الزمان بعامة ، وفي مسامع العرب بخاصة . بنهم فيها إلى مكانهم في الحياة ، وإلى حقهم في الحرية ، وإلى حاجتهم إلى الوحدة العربية . وإلى خطر النزعات الإقليمية عليهم ، وإلى ضرورة التضامن إلى مجادة ماضيهم ليتخلّوا منها سبباً إلى مستقبل ماجد ، وإلى مقاومة الأتراك ومناهضة حركة التريك التي قاموا بها منذ أوائل هذا

في سنة ١٩١٠ ظهر في القاهرة ديوان من الشعر يحمل اسم فؤاد الخطيب^(١) ، طبعته مطبعة المؤيد بلرب الجمامز ، وقد أحدث الديوان الجديد على صغر حجمه دويلاً هائلاً في أوساط الأدب ودوائر الشعر ، فاستقبله كبار الشعراء بالتقريظ — على نحو ما كان يصنع أهل الأدب في ذلك الزمن — ووجدنا الشعراء الكبار : إسماعيل صبري ، وحافظ إبراهيم ، والشيخ عبد المحسن الكاظمي ، وولي الدين يكن ، وإبراهيم الدبّاح ، وصبيح الحليم المصري وغيرهم يمجّون هذا الشاعر ، ويحتسون بشعره . حتى لقد وصفه الشاعر الرقيق ولي الدين يكن : بأنه « أنس القلوب » وأنه « يكاد لفرط رفته يدوب » وهكذا كانت قوافي الشعراء المقرّنين كلها تكاد تكون على قافية واحدة : هي قافية الباء ، حتى يصحّ أن يدخل فيها لفظ « الخطيب » أحد اسمي الشاعر . وكانت سنّ الشاعر في ذلك العام : عام ظهور ديوانه ثلاثين سنة كاملة ، فقد ولد في إحدى قرى جبل لبنان سنة ١٨٨٠ .

وفي أعريبات سنة ١٩٥٩ — وبعد قرابة نصف قرن كامل من ظهور الديوان — ظهر ديوان الخطيب في مجلد ضخم يشتمل على جزئين : أولها الجزء الأول القديم ، والثاني ما نظمه الشاعر بعد ذلك خلال خمسين عاماً مملوءة بالصراع والكفاح ، إلى أن أسكته الموت على أثر سكتة قلبية مباغتة سنة ١٩٥٧ .

(١) نشر هذا المقال بمناسبة ظهور طبعة جديدة من « ديوان الخطيب » .

إن القضية عندى فوق كل هوى
لولاك أين لها أكفأها الصيد
وأنت يا هادم الأضنام ممثل
للحق تعلم أن الله معبود

وقبل أن تعرض الفنون الشعرية التي نظم فيها
الشاعر العربي فؤاد الخطيب، نجد من الحتم أن نقف وقفة
طويلة أمام شعره في العروبة والقومية العربية وقضية
فلسطين. فما همنا بكتابة هذا البحث إلا من أجل
هذه الناحية المشرقة القوية من شعره، على أننا لن
نقوتنا بعد ذلك تجليسة أغراضه الشعرية الأخرى
في فرصة أخرى.

وأول ما يلتفت النظر هنا أن الشاعر حكيم عليه
بالإعدام في المجلس العسكري العثماني الذي أقامه السفاح
جمال باشا التركي في مدينة عالية بلبانان سنة ١٩١٤.
وليس صحيحاً ما ذكره ابن الشاعر من أن أباه فرّ
إلى مصر بعد الحكم عليه بالإعدام، فقد هاجر الشاعر
إلى مصر سنة ١٩٠٨ فراراً من الظلم التركي، لا فراراً
من الحكم الذي كان بعد ذلك - شايئاً - يبيع
سنوات. ويشير الشاعر إلى هذا الحكم بقوله:

حكّموا على بأن أموت وما دروا
أني بلغت من الخلود مرادى
ولسوف ينشرون نذكر في غد
ما كان من جبروتهم وجهادى
ظلموا.. وما حكموا بأن وراءهم
شعباً، وأن الله بالمرصاد
وهذا الظلم الذي يشير إليه الشاعر هنا، كان -
كما رآه الشاعر في قصيدة أخرى - نعمة كبرى على
العرب لأنه أبقت نواهم، فهو يقول في سنة ١٩١٦
مخاطباً الأتراك:

يا آل جتكن إن تثقل مظالمكم
على الشعوب فقد كانت لهم نعمة

القرن، وإلى مناصرة اللغة العربية وتقويتها والعودة بها
إلى صفاء طبعها الأول فهي أول مقومات الوحدة العربية.
فكان بذلك من رواد شعراء العرب في سبيل الوعي العربي
والقومية العربية.

ولقد سمعنا اليوم أسماء عزيزة غالية لشعراء أحياء
وغير أحياء شاركوا في الفكرة العربية، وكانوا من رواد
القومية العربية - على نزوح الديار بهم، ولكننا لم
نسمع إشارة - ولو عابرة - إلى الدور الذي قام به
فؤاد الخطيب في سبيل هذه الفكرة العربية الغالية التي
كانت حلم العرب الأحرار منذ النصف الثاني من القرن
الماضي.

وفيما أنا في زحام المواعيد، إذا بتسعة تقع
لي من ديوان الخطيب في طبعته الجديدة، وفي
موكبه الحافل بالروح العربية المتوثبة التي ما أخذت لحظة
واحدة في خلال ذلك العمر الطويل، وإذا في أسجود
في هذا الديوان الجديد بعض ما ادخرته من ذكريات
قراءتي للديوان القديم الذي كنت وما زلت أتمنى به
في مكنتي، حتى يحين الوقت لأن أورد في شعر القومية
العربية وتطوره والمسالك التي كان يسير فيها حتى اليوم.

...

والشاعر فؤاد الخطيب - ككل شاعر عربي - له
في فنون الشعر جولات ومذاهب. ولا يغلو شعره من
الوصف والحكمة والغزل والمرثي والأجتماع والشعر
السياسي القوي، حتى المدح له فيه مطلوبات في مدح
أبطال الجزيرة العربية الميامين... فلقد مدحه الشريف
حسيناً « حينما كان قائداً لثورة العرب ضد الأتراك
سنة ١٩١٦ وحين وجد فيه العرب حينذاك رمزاً لقيام
الحكم العربي بعد التخلص من حكم العثمانيين » ومدح
الملك عبد العزيز آل سعود حين أعرفت قضية العرب
ومال ميزانها، واضطرب في يد الهاشميين، فقال
مخاطبته:

ولكنه حين يجد الملاينة لا يجدي ، ويجد أن المهورين من الأتراك قد غلّوا في شتم العرب وانتقاصهم والحط من أقدارهم وأقدار رجالهم ولغتهم العربية ، يقول موجهاً الكلام إلى صاحب جريدة « إقدام » التركية الذي أوسع العرب سباً وهجاء :

يأرب « إقدام » كان الداء متحسماً
لكن فتحت جراحاً إذ فتحت فما
ماذا جنى العرب حتى بت توبيعهم
طعناً دراكاً أعاد الضغن مضطوما
يا عصابة في بلاد الترك طاغية
لاتحبسوا العرب في أوطانهم ربما
إن الزمان الذي أولاكم نِعماً
هو الزمان الذي نرجو به النعما

ومنذ ذلك الحين نرى الشاعر فؤاد الخطيب لا يكتفي في شعره عن كشف مساوئ الحكم التركي ومظالمه ، اسمها يقول :

وقد غدت المدارس في حمانا
دوارس كالحظائر والزراب
يُصيب بها القسي شيعاً ورباً
ولكن ذهنه خاوى الوطاب
ولم تُعقد به الآمال إلا
وكانت في الحقيقة كالمراب ...

وقد غدت الضرائب كل يوم
تروّعنا بأنواع العذاب
فكم من مُعلم صغرت يداه
بطوف به رجالك كالذئاب^(١)

وكلهم يُحاول منه صيداً
فيدأى^(٢) ، لا يُثوب إلى صواب
ولم يكُ ذلك المسكين شيئاً
فأ في قبضته سوى الراب

(١) الخطيب هنا موجه إلى السلطان العثماني أو خليفة المسلمين !
(٢) يدأى : يترك ويرلوح

فالظلم أيقظ منهم كل ذي سنة
ما كان ينهض لولا أنه ظلما
أرهقتم الشعب ضرباً في مفاصله
حتى استفاق وسلّ السيف مستظماً
ويشير العرب في سنة ١٩١٦ بذلك الفجر الجديد الذي يستقبلون به حياتهم الجديدة في ظل التحرر من التبر العثماني فيقول :

إيه بني العرب الأحرار إن لكم
فجراً أطل على الأكوان مبتما
يستقبل الناس من أنفاسه أريج
ما هب في الشرق حتى أنشتر الرثما
تلك الحياة التي كانت محببة
في الغيب . لا ساماً تخشى ولا سقياً
سارت مع الدهر من يدو إلى حصر
حتى استتبّت ، فكانت نضرة محمياً ..

• • •

ولقد كان فؤاد الخطيب أول الأمر من دعاة اليقظة العربية وشدة الاستقلال العربي ، في اعتدال ومواذع ، لا في ثورة على دولة الخلافة التي كانت رمز المسلمين جميعاً .

وقد بلغ في شعره إلى عقلاء الأمتين يدعوهم إلى الألفة والأخوة الإسلامية ، ويدعو حكماء الأتراك إلى منح العرب حريتهم وعدم التوجس منهم ، فإنهم طلاب حق ، ودعاة تحرر ، ويحذرهم من الاستعاضة إلى أصوات المرجفين الذين يوقعون بين العرب والترك . فيقول في منطلق معقول :

يا لله يا حكماء الأمتين ... أما
من ألفة ترتجى والتحمل منقسم ؟
إني أرى الداء يستشري فإن صدقت
عنه الأساة قولوا : كيف يتحسم
أكلنا حاول العرب الرق عكست
في الترك شكوى وقالوا : فتنة عثم

وهو هنا بالطبع يردُّ على دعاة حركة التنريك ،
القائلين بإحلال اللغة التركية محل اللغة العربية .

• • •

ولا تفارق الشاعرَ نغمةُ الوحدة العربية التي ظل
يردِّدها طول عمره . فراه في سنة ١٩٥٢ يهنئ بالثورة
المصرية فيقول :

ويا أمي ! ما أروعَ العربَ دولةً
إذا حشدت من أهلها النُصراءَ
وفي كل أرض جيشها غير أنه
يكون لقوى عدوِّه ووقاه
ولستُ أبالي البعدَ بين ديارهم
إذا اقتربت منها القلوبُ ولاءً
أرى لأبناء العروبة وحدةً
وأني أراهم بينهم رجاءً

وتتبع فكرة العروبة عند شاعرنا : فرى كل أرض
عربية أرضه . وبرا من « النزعات الإقليمية » التي
نفتت الصف العربي . وتفرق كلمته ؛ فيقول في سنة
١٩٦٦ والحرب العالمية الأولى دامية اللهب :

لبئسَ يا أرضَ الجزيرة واسمعي
ما شئت من شدوي ومن إنشادي
لك في دمي حقُّ الوفاء وإنه
باق على الحثثان والآباد
أنا لا أفرقُ بين أهلكِ لهم
أهل ؛ وأنت بلادهم وبلادي
ولقد بررت إليك من « وطنية » :
ليست تجاوز موطنَ الميلاد

فهذه البراءة . وهذا التنصلُ من نزعات الإقليمية هو الذي
يجعل من شاعرنا رائداً قديماً من رواد القومية العربية
عنه الذي يجعل العرب في كل مكان قوماً واحداً على
الرغم مما يفصل بينهم من تحوم وحلود .

• • •

وهكذا حتى ساء الحال : وزهد أحرار العرب
في المناصب . وهجروا أرضهم إلى أرض أخرى
يجلون فيها متنفساً من الحرية :

فأرأى عن المناصب كلُّ حرٍّ
مخافةً أن يدنسَ بالمعاب
وفارق أرضه بالرغم منه

فأراق أمي الهوى شرخَ الشباب
وطالما حزَّ في نفس شاعرنا تفرقُ العسرب
واختلاف كلمتهم وتأثرهم بدعاة السياسة وكثرة
الأحزاب فيهم فقال :

ولي أمةٌ حاولت ضمَّ شتاتها
فلم تُردِّد الأحزابُ إلا تمرداً
أهبتُ بهم أن يرفقوا . ففارقوا
وقد ضربوا لي ليلة الحشر موحداً

أرى العربَ شعباً كلًّا غالبَ الكرى
سفته دهاقين السياسة مرقها
هتفتنا فما أبدى حراكاً ، سوانها
من اليأس أمسى - لا من اليأس جئتمدا ...

على أن اليأس لم يغلب شاعرنا يوماً : فقد ظل
الرجاء الحلوى في نهضة العرب بماوده ويراحه : فيقول :

فيا قوم ! هل للعرب في الشرق نهضةٌ
فلاني أخشى أن تجاوزنا غدا !
وهل لعمري - قبل موتي - أن ترى
فني عربياً يأنفُ الذلَّ مقعداً ؟
بردُّ على « أم اللغات » جلالها
ويجعل للمجد الطريقَ معبداً ؟

وأم اللغات هنا هي اللغة العربية التي كان يراها
الشاعر أقوى سبيل إلى « الجامعة » الإسلامية العربية .
وإلى « الوحدة العربية » فيقول :

خنوا لغة القرآن جامعةً فإن
فلم جمعت شملَ أبناء أحمد

وحين سجل العرب أول دفاع عن أرض فلسطين المقدسة بالسلاح سنة ١٩٣٦ رأينا الشاعر يُشيد بمصرع أول بطل في تلك المعركة المسلحة، هو الشيخ «عز الدين القسام» إمام مسجد حيفا الذي قاتل - هو وحفنة معه من المهادين الأبرار - جنود السلطة البريطانية يوماً كاملاً من الصباح إلى الليل حتى ظفروا بالشهادة ، فقال :

عَرَفَتْ فِلَسْطِينَ الشَّيْدَ ولم يكن
لِنِسام عنه ضَمِيرُها اليَقْظَانُ
هَبْتُ تودّع منه أكرمَ راحِلٍ
خَسِيَّ التَّخَرُّصُ عنه والبَهَانُ

ولقد عاصر الشاعر فؤاد الخطيب كل ما مر بحركة الوعى العربى والنهضة العربية والقومية العربية وما لابسها من ظروف وملاهبات ، واتصل بالجبهة الهاشمية حيناً . لما رأى من مهادنة الترك ، فلما تكتشفت له حقائق و إمارة الأردن سنة ١٩٣٩ - أى بعد قيام الحرب العالمية الثانية - ترك العمل مع الأمير عبد الله مستشاراً له ، وعاد إلى لبنان مؤثراً الحياة الحادثة في ضواحي بيروت . إلى أن أتيح له العمل في الحكومة السعودية مستشاراً سياسياً ، فوزيراً مفوضاً ، فسياراً لحكومته في أفغانستان . وقد أتاح له هذه الصلات الباقية أن يُطلِّق قبيل وفاته بخمسة سنوات على ماضيه في الأمة العربية وجهاده فيها ، وصره على الأيام العاتية . فيقول من قصيدة لصديقه ونصيره العربي النبيل الشيخ محمد سرور الصبان :

أنا البقية من تاريخ نهضتها
وصفحة خلقتها بينها الصحفُ
فأسطر من جهاد غير طامسة
وأسطر من حماس الشعر توتنتف

ولقد هزّت مأساة فلسطين قلب شاعرنا الخطيب ، حتى ليتخذ منها درساً يليقه على إخوانه العرب في الوحدة ، ويعجب من التشعب الذى أصاب كيانهم ، حتى ليلو الضعف في « مجموعهم » ، والقوة في « أفرادهم » . فيقول :

عجبتُ لقوى العُرب كيف تقلّبت
بهم سيرُ الأيام ذلاً وسُوداً
فلن رُمْتهم شعباً لقيتَ شعباً
وإن جنهم فرداً رأيتَ تفرّداً
ففى جمعهم ضعفٌ ، وفى الفرد قوةٌ
فما أقربَ الحالين شأواً وأبعداً !

وهال الشاعر ما رآه وسمعه من تهافت بعض العرب على بيع أرضهم في فلسطين ، وتصور ماذا يكون مصير الأرض بعد ذلك . وهل سيجد العرب بعد هذا أرضاً يدفعون فيها موتاهم غداً ، فتسائل في سخريه باكية :

فقدتم من الأبطال فارسَ حِلَّةٍ
وأثكلكم رُبَّ النِّسَةِ سِداً^(١)
وجدتم لكم أرضاً بها تدفنونه
فهل عندكم أرضٌ لأمواتكم غداً ؟

وكثيراً ما صور الشاعر بطولة المهادين في فلسطين ، وصوّر تحرّكاتهم وغاراتهم على اليهود ، فقال :

وفتية هُهم طولُ الزَّلالِ على
نمّ الجبال لم أمثالها شَمَمُ
لم يَطْعَمُوا النّومَ أبَقاءاً على وطن
يكاد في شِدْق شرِّ الخلق يَلْتَهَمُ !

من السَّحاب . ومن فوق المضاب ، ومن
خلف العباب سيولُ النار تضطرم
تنصبُّ سحاً عليهم ما تُزعزعهم
ولا تزلُّ لهم عن موقف قدّم

(١) هو فقيه فلسطين والعربية المرسوم موسى كاظم الحسيني .

في فلسطين - مجرد شعر حماسي جاف ، أو دعوات قوية وصرخات مدوية في آذان العرب أجمعين ، لكنه جمع إلى ذلك الصورة الشعرية الجميلة بما تحتويه من الحركة والألوان والظلال وغيرها . فإذا نظم لنا قصيدة في المجاهد العربي الثائر في سبيل أمته وقضيئها الكبرى ، فإنه يعرض لنا هذا المجاهد في صورة فائنة حين يقول :

فه درّ مُجَاهِدٌ مَا يَنْشُرُ
يُحْيِي الْيَالِيَّ فِي الْجِهَادِ وَيَسْهَرُ
هو كالتقاع في الجبال معلق

ومع الضراغم في الدّحال^(١) يُزْجِرُ
ومع القطة يَهْبُ في عكس الدّجى
ومع الجأذر في المقاوِزِ يَنْشُرُ
ومع مرّ الطّيفِ في سنة الكرى

بطأ العلو لما يحسُّ ويشعر
ليبق بتصرف الأمور محثك
كانه القدر المتناح يدبر
وكم أرحم في الصّبر رهن قيوده

وعليه من دمه القميص الأثمر
متلفت عن جانبيه مكبل
من كل جرح فيه عين تنظر

أرأيت إلى هذه الجراح في جسم المجاهد العربي
تلفت إلى الردى المحيط به كأنها عيون تنظر !
ألا تذكر لك هذه الصورة بصورة أخرى - في معرض آخر من القول - للشاعر الشريف الرضى حيث يقول :

وتلفت عيني قد غشيت
عنى الطلول تكتفت القلب

وتصوير الشاعر فؤاد الخطيب للمجاهد العربي على هذه الصورة المتنوعة المشاهد ، الكثيرة الحركات والفتات ، لا يقل روعة عن تصويره للشاعر الأديب قائلا :

وكم صَبَرْتُ على الأيام عاتية
عسى الصبور من الأيام يَنْتَصِفُ
وأن للعرب ما أهدت وما أخذت
من الحوادث لا من ولا سرف
تلك الصلّات ، وما من عروة وهنت
منها ، ولا رث حبل ، أو وهى طرف ...

ولقد شاء الله - أو شاء الشاعر فؤاد الخطيب لنفسه - أن يضرب مثلا عمليا على أن البلاد العربية كلها - مهما اختلفت حدودها وأسماء حكامها وحكامها - هي أرض لكل عربي يجرى في عروقه دم العروبة . ألم يقل قبل ذلك :

ولقد برئت إليك من وطنية
ليست تجاوز موطن الميلاد ؟

ومن هنا رأينا شاعرنا يولد في جبل لبنان ، ثم ينتقل بين الشام ، وفلسطين ، ومصر ، والسودان ، والحجاز ، والأردن ، فالمملكة العربية السعودية ، وهو في كل ذلك يخدم الفكرة العربية . حين يخدم أو يسعى إلى الرزق في أى أرض عربية ، ولا يبال أن يضرب صفحا عن «مسقط رأسه» لبنان . فأرض العرب كلها مسقط لرأس العربي حيث الرأس مرتفع ... ولعله بالتعبير عن ارتفاع الرأس بالحرية كان أول شاعر عربي من المحدثين يثبته قومه إلى رفع رؤوسهم أمام المعتدين .. وما أصدقهُ وهو يقول في هذا المعنى :

دنيا العروبة دنيا العرب قاطبة
ما صبح منهم لما الميثاق والحقف
ومسقط الرأس حيث الرأس مرتفع
لا حيث يفر فاه المهدي يكتشف !
وليس مسقط رأسي الأرض أهبطها
تكنس على أم رأسي باكيا أجف ! !

ولم تكن قصائد فؤاد الخطيب في القومية العربية ، والوعي العربي ، وعزة العرب ، وآلام العروبة وآمالها

(١) التحال (بالفتح) : جمع دحل ، وهو مخرج الأسد

وغرام الشاعر فؤاد الخطيب بالصورة الشعرية ،
وتحويل المعاني المحرقة إلى صور محسوسة ، معروف
عنه منذ بواكير شعره . فقد أخذ فكرة تحلّل أجسادنا
القائية إلى تراب يتغلّى به التبات ويتغلّى منه الإنسان
والحيوان ، وجعل منها صورة غزلية جميلة في قوله من
قصائد ديوانه الأول القديم :

بعد موتى عناصر الجسم تنحلُّ
فيمتصّها النباتُ طعاماً
فاذكّرني إذا تكلّلتِ بالزه
رفقيه هباءً جسمى أقاماً
وانشقيه فلان فيه أريجاً
عاطراً كان في فؤادي غراماً !

...

والآن وقد قارب الموت أن يحلّل عناصر جسد
شاعرنا العربي العظيم ، فإن ذكره سنظلّ مضخة
بالعطر ، لأنها ذكرى الشاعر العربي الذي حاول أن
يرفع لأمته ذكراً في الحافقين .

برومُ حفايا الكون يَمَرِّحُ بابها
وينصتُ الرّججُ الخفى فيثقفُ
ويرسل عنه الشّعرُ صيحةً ثائلي
إذا انطلقت لم يكن منها المعتفُ
وفي كل بيت منه للدهر صورة
وكالدهر إذ يأتي الزوال ويأنفُ
ينورُ على الأفواه قهوّ يبلّها
ويعلقُ بالأسماع فهو يشنفُ
ويبعثُ في الأجيال بالصوت صارخاً
فيحسر عنها النيبُ ، والنيبُ مفدٍ
ينوحُ عليهم مائسُ ألفظة
يُنُّ بها أم دعةً منه تذرفُ !
وإن حاج لم تعلم وقد زاد دونهم
أنلك سهامٌ منه أم هي أحرفُ !
أعاد على أساعهم ما استغزهم
فشمّر حتى التالّع التحليل ...
وصاح بهم تاريخهم من ورائهم
ومن ذا الذي لم يسمع الصوت يهتفُ



بحار الضياء

بقلم السيرة ملك هبة العزيز

يا صفاء السماء يا ضحوة الشمس ويا بهجة الربيع الوليد
صوتى صوتى بقلبي بقلبي ظاني ظاني لنور جديد .
صوتى صوتى بقلبي وهزى ميزهر الشعر وارجفى نغاني
صوتى صوتى وصبى أغانيك بروحي وزلزل أغيتاني .
صوتى صوتى فإني أهوى نشوة الحزن واندفاق الشعور
صوتى صوتى فإني تشوى أعشق النور واعتاق الضمير
أعشق النور والحياة وأبغى لو عصرتُ أخياة كأساً مروقاً
وترشمته على شفتي الظمأى وشعثته وحيقاً تدفقاً
صوتى صوتى بقلبي مشوق لعنان الحياة للأشواق
صوتى صوتى وشقى سار البيل وادعى العافى للانطلاق

صوتى صوتى فقد عرف البيل حجب أستار عاية مهجورة
في القرار السحيق من هوة العدم «صانع ألفت على الغريق ستوره
يا بحار الضياء هاتي أواذك حردى عنقهبة الأنواء
واغمريني وأغرقيني فإني جسد ملهوفة لحضن الضياء
الغريق الغريق في حضنك مبعوث وخالد الإيراق
نورق الصحوة الفتية في عوده الغاف نبأضة الأعراق

يا بحار الضياء قد غرق الليل فها نعب ذوبك عباً
شعثته الشمس الدفوقة بالدفاء فحق لسحره أن يلبى
نشرب الصبح والأصيل ونزوي ظمأ في الفؤاد ليس بروى
نشرب الألق الفؤاد والصحو وروحاً من الربيع المصفى

يا بحار الضياء يا ألق النور ويا شعلة الفؤاد البرود
جلجلي جلجلي بروحي ودوى بفؤادى وزغردى بالنشيد :
يا صفاء السماء يا ضحوة الشمس ويا بهجة الربيع الوليد
صوتى صوتى بقلبي بقلبي ظاني ظاني لنور جديد

القاهرة في مطلع القرن التاسع عشر

كما رآها على بك العباسي

ترجمة الأستاذ الطاهر أحمد زكي

● الوصول إلى القاهرة

الاثنين ١٠ من نوفمبر ١٨٠٦

أخبرت الشيخ المثلوثي ، صديقي والرجل الثاني في المدينة - لأنه يشغل منصب شيخ المغاربة - بقدومي . ولم يكذب تسليم رسالتي حتى حملها إلى السيد عمر مكرم شيخ شيوخ القاهرة . والذي يجمع إلى هذا المنصب : رئاسة نقابة الأشراف . وغالبا ما كان يلعب دور أمير مستقل بذاته .

وقد أرسل إلى السيد عمر في الحال عدداً كافياً من الجمال لحمل أمتعتي ، في حين خرج الشيخ المثلوثي لاستقبال برفقة عدد كبير . ثم صحبني إلى بيته حيث أهداني نزلًا خاصاً .

● أمير من المغرب في القاهرة

وقد قام بزيارتي كثيرون . السيد عمر مكرم ، والشيخ الأمير ، والشيخ سليمان اللقيط ، والشيخ السادات ، وآخرون من كبار شخصيات القاهرة . وقد عبروا في أحاديثهم عن حفاوة بالغة وتكريم حار ، لكن أعرق الفرح أحسست به عند ما رأيت مولاي سلم - شقيق مولاي سليمان أمير طور مراکش - داخلا : وجهه ملامحه ، حركاته . ذكرّنتني تماماً بصديقي العزيز الأمير المحترم مولاي عبد السلام ، ففحق قلبي وصحت : مولاي سلم ! . وعند ما تعانقتا فاضت عيوننا دمعاً ، حتى غسلت عينيّنا .

(١) هذا المقال هو الترجمة الحرفية للنص الإسباني ، العنوان الرئيسي والتعاونين القرصية من عمل المترجم ، انظر المبدأ السابق من « المجلة » .

جلسنا . وقلبانّا متأججان شوقاً بمنعنا من الكلام . مولاي سلم أكبر سنّاً من مولاي سليمان ، لكن حقوق الولد البكر لا يعمل لها حساب في مراکش ، حيث لا يوجد قانون ينظم وراثة العرش . والقوة وحدها هي التي تثبت حقوق الراغبين في الملك . كما قلنا ، ونتيجة لهذا النظام الفوضوي ، رأى مولاي سلم . بعد أن حكم عدة أشهر . نفسه مضطراً إلى أن يتخلّى عن العرش : بعد أن هزم مرتين من جانب أخيه ، فانسحب نهائياً إلى القاهرة . حيث استقرّ هو وأسرته في قبة جديداً من جانب أخيه : يعيش على نفقة شيخ هذه المنطقة .

كنت أعرف تاريخه ، وكان هو أيضاً يعرف أحوالي ، وهكذا استطعنا أن نتجاوب معاً ، وأن يعبر كل منا للآخر في صراحة . وقد أظهر ضغينة ضد أخيه مولاي سليمان . فهدأت من روعه بعض الشيء . وذكرته بلطف ببعض أخطائه الخفيفة . وبعد حديث مستفيض . انتهى بتقبيل الحقيق وشالي . وصاح بي : كانت كلماتك أصل من السكر !

● الأرماتور

يصل عدد طائفة الأرماتور إلى خمسة آلاف رجل ، تحت إمرة محمد علي الذي يحكم مصر ، هؤلاء الجنود الثائرون يملكون أوامرهم ، والشعب يتحملهم في صبر وأناة . لأنه لن يكون أكثر سعادة مع المالك أو الأتراك ، ولأنه يوجد في وضع لا يسمح له بإقامة حكومة تمثيلية ، فكان يتحمل القهر في صبر وصمت ،

على حين أن اسم Egipto ^(١) مجهول للسكان ، الذين يسمون ذلك البلد « بر مصر » أو « بلد مصر » ويطلقون اسم الصعيد على مصر العليا .

ويصف كثير من الرحالة الأوروبيين شوارع القاهرة بأنها في منتهى الفخارة وكأية المنظر ، لكنني أستطيع أن أؤكد ، أنه توجد مدن قليلة في أوروبا ذات شوارع نظيفة جداً كالقاهرة . فالشوارع مبهدة دون أحجار ، أشبه تماماً بطريق عبّ بعد درشه بالماء جيداً ، كطرق أوروبا الواسعة ، وإذا كان ثمة شوارع ضيقة فهناك شوارع واسعة ، ولو أنها كلها تبدو أضيق مما هي عليه في الحقيقة ، بسبب التخطيط الأولي للشوارع ، كما في الإسكندرية ، وهذه التخطيطات والارتفاعات ، على أي حال ، معدّة بطريقة تجعل البيوت في الشوارع الضيقة توشك أن تتلاق مع مقابليها . ولا يفصلها عن بعضها إلا فراخ ضيق مقداره أربع أصابع . شيء سرورى ولطيف في بلد شديد الحرارة .

إذا تخيّلنا القول بأن شوارع القاهرة ذات مظهر حزين ، فإن العدد الهائل من الحوانيت والمصانع ، مضافاً إلى جموع الدهماء المارة ، يعطى على الدوام مناظر متغيرة في كل لحظة ، الأمر الذي وجدته ، فيها أرى ، بهجاً وجمّاً ، كما هو الحال في مدن أوروبا الكبرى ، أما الرخص الذي يسكنه الإفرنج أو الأوروبيون ، والمزوى بعيداً عن المركز التجاري الرئيسي في المدينة ، فقد يكون في أغلب الظن ، مصدراً لما ذكره الرحالة الأوروبيون .

● سائح للقاهرة

يزعمون أن الصيف طويل في القاهرة ، لكن الحر رطب بطبيعة الحال ، تبعاً لتكوين الشوارع

(١) هكذا تكتب مصر في الإسبانية وتنطق الجسم فيها خاء .
« إيجيپتو » .

ومن ناحية أخرى ، فإن محمد على الذي لم يبلغ العرش إلا بفضل جنوده ، يتسامح معهم في خروجهم على القانون ، ولا يعرف كيف يستقلّ عنهم ، فضلاً عن أن كبار الشيوخ يتمتعون في ظل هذا النوع من الحكم بفوز كبير وحرية ، فيسندون بكل ما أوتوا من قوة نظام الحكم الموجود ، فالجنود يستبدون ، والجهابذة تتألم ، والكبار لا يقاومون بأية وسيلة ، والمخافة تسير كيفاً اتفق ، وحكومة القسطنطينية الناجثة القوى لا تستطيع إخضاع البلاد إخضاعاً تاماً . ولا تتمتع من الحكم إلا بقدر يتيح لها قليلاً من المكاسب العابرة ، تحاول أن تزيد فيها عاماً بعد آخر بطرق جديدة .

● المالك

أما العدد القليل من المالك ، فقد اعتمد بالصعيد ، حيث لا يستطيع محمد على أن يعدّ سلطانه هناك ، وهم لا يستطيعون - لطبيعتهم الخاصة - أن يمتدوا عددهم في مصر عن طريق التنازل ^(١) . ولم يعد مسموحاً بمجيء آخرين من آسيا ، ولذا سيكون اقتراضهم محتوماً ، والألفى بك مع أتباعه من المالك والعرب والأتراك المرتزقة ، بجوب صحراء دمنهور . وحكومة القسطنطينية لا تضع الإسكندرية في حسابها . وهي لموقعها الجغرافي لا تعد مدينة مصرية ولا تركية ^(٢) .

ذلك هو الإطار الحقيقي للموقف السياسي المعاصر في مصر .

● القاهرة

يطلق الشعب على القاهرة لقب مصر . ويسمى الأتراك : مصر القاهرة ، أو مصر الكبرى ،

(١) يشير إلى ما هو معروف من أن المالك كانوا خيانتاً ، وأن ذلك يحول بينهم وبين الزواج وإنجاب البنين .

(٢) ينسب إليه ، كما ذكر في فصل خاص من الإسكندرية ، أنها كانت ذات طابع خاص ، وكانت تتوجج بالأجانب من شرق الجنسيات : رجالة أو تجاراً أو مقيمين .

ويعيش حول الجامع الأزهر كبار شيوخ القاهرة ، وهو مقصد المغاربة الذين يؤمنونه للصلاة ، مفضلينه على غيره من المساجد . وفي الأزهر يجتمع مشاورو القاضى ، إلى جانب كبار العلماء الذين يلقبون بدروسهم ، أو يشرحون الفقه ، منقسمين إلى عدة حلقات تتجمع كل واحدة في محيط صغير ، وتشغل الحلقات كلها امتداد المسجد الواسع .

● مسجد الحسن واليعة زينب

أما مسجد الحسين حيث تجذب العبادة أناساً أكثر وحيث تحفظ فيه بقايا حفيد الرسول ، فبناؤه مشابه للمساجد الأخرى ، لكن به ضرباً مريباً تعلوه قبة جميلة ، حيث توقر رأس الحسين ، موضوعة في تابوت من الخشب ، كما هو الحال مع جميع أولياء المسلمين . ويفضى هذا التابوت بأثواب من الحرير مطرقة بالذهب وموشاة بالفضة ، ويحيط به حاجز من النحاس الأصفر والفضة ، منته عند كل مربع بكرة صغيرة في الجزء الأعلى . والمقصود الثانى الذى يتوجه إليه الناسكون من السكان ، هو : مسجد السيدة زينب الجميل ، أو سقنا زينب ، كما تنادى أخت سيدى الحسين حفيد الرسول .

أما جامع السلطان حسن الجاور للقاعة ، فمشهور بعظمة بناؤه وعلوه ، ولصحنه الجميل الذى يشبه بعض الكنائس الأوروبية .

● كنيسة الكعبة

كنيسة لا تقل أهمية مسجد السلطان قلاوون ، والضرير المفضل حيث يوجد رفات هذا الأمير ، والذى لا يزال جميلاً حتى الآن . وينتهى هذا الضريح بقبة معمولة على إعملة قوية . وفي هذا المسجد رأيت خياطين كثيرين مهتمين في خياطة قمائش طويل من الصوف الأسود ، اختير لتغطية الكعبة ، بيت الله في مكة . وهذه الكسوة التى ترسل كل عام من

واليوت ، فسطوح المنازل لها نوافذ صنعت بعناية . والغرض منها إحداث تيارات هوائية تطفئ جو البيت ، كان الخريف منعشاً عند ما كنت هناك ، لدرجة أن البرودة كانت حساسة ، كالتى شرعت بها وأنا في لندن في الفصل نفسه ، وبقاء ليالى الصحراء الباردة كنت قد اتخذت احتياطات كافية .

ومناخ القاهرة ليس رطباً كما هو الحال في الإسكندرية ، ولهذا يحل مقياس الحرارة المائى درجة رطوبة مقدارها ٥٦ فيحسب ، على أن مسكنى لم يسمع لى ملاحظة الرياح ، والجو كان هادئاً على التوالى ، ومليئاً بالسحب كما هو الحال في أوروبا ، وخلال إقامتى سقطت بعض الأمطار ولكنى لم أسمع أى رعد .

● الجامع الأزهر

وتضم القاهرة عدداً من المساجد ، لا يستأهل أغلبها مشقة المشاهدة ، وعظمة الأزهر ، المسجد الكبير . ترجع إلى اتساع مساحته أكثر منها لروعة البناء أو ضخامة أبعته ، كما يقول ستر براون Broiven : وأعمده الصغيرة من رخام عادى متشابه ، وفي أغلب الظن لا يزيد محيطها على قدم واحد، وعقودها : الفن فيها مراكم متداخل وقذرة ، مما يجعل التناسق بينها رديئاً ، وبخاصة في المباني التى من هذا الطراز ، وكانت الأرض مخطاة بحصر عادية جداً ، ولم أجد السجاد المعجمى الذى تحدث عنه الرحالة المذكور ، وقد رأيتهم بنسج يفرونها بحصر أخرى جديدة من النوع نفسه ، وقد سألت الشيوخ ، وأشخاصاً آخرين للتأكد ، عن المكان الذى نقلوا إليه السجاد النفيس ، والى كانت قبلا تزين الجامع الأزهر ، فأكلوا لى جميعاً ، أنه لم يكن في ذلك المسجد إلا ما رأيت من الحصر ، وعلى كل فقد كان من المستحيل استخدام السجاد ، لأن كثيرين من المتسولين تعودوا أن يذهبوا إلى الجامع الأزهر ليمانوا فيه .

الشيخ السادات الودانية : شيخ الطريقة الغفانية ، وهو سقى له تدرياته وسلواته الخاصة .

شيخ الكبرى . شيخ الطريقة البكرية .

والشيوخ الأربعة الرؤساء ، وشاورو القاضى هم :

شيخ الخليلية ، شيخ المالكية ، شيخ الشافعية ، شيخ الحنفية .

وهي مذاهب السنة الأربعة المشهورة .

ومعد من بين كبار العلماء :

الشيخ المهدي . الشيخ سليمان الحقيوى ، الشيخ الدواخل ،

السيد عبد الرحمن الجبرى الفلكى الأول فى مصر . الشيخ المروسي

والشيخ الصاوى ، ويتمتعان باحترام كبير ، تكريماً لما كان يتمتع به أرباباً من قبل .

السيد المحروق : شيخ التجار . وشخصيته ذات نفوذ كبير .

محمد حسن : نائب شيخ التجار .

وهؤلاء الكبار يتمتعون برفاحية وترف بالغتين ،

بحسب ما تسمح لهم به وسائلهم . ويمكن القول . مع

احترام هذه الطائفة . أن البلد على العكس منه .

يسجل بؤساً واصحاً كالذى يحكم الإمبراطورية

المغربية . على أن هؤلاء الكبار لا يستطيع الواحد

مهم أبداً أن يحط خطوة إلا إذا رافقه عدد كبير

من الخدم . ويستقبلون الناس الذين هم من طبقة أدنى

بأسرة الملك وتكريمات السلطان ، ويخرجون فى الأغلب

متمتعين بصوت الجياد ، تسبقهم زفة من السياس

وبأيديهم عصى طويلة ، على حين يحرسهم من الخلف

جاعة آخرون من الخدم المسلحين ، متمتعين بصوت

الخيول . وهذا ما يعطى مصر مظهر جمهورية

ارستقراطية . منحنية لجبروت الاستبداد العسكرى ،

دون أن تسمح لنفسها بترك مظاهر الحرية ، التى تعتقد

أنها تحتفظ بها تحت مراسم الاستقلال . ومحمد على

والأرناؤوط ، لا يهتمون بهذه المظاهر ، ما داموا

يقبضون ويطاعون أ

● شهر رمضان

قضيت شهر رمضان فى القاهرة . ومن المعروف أن

هذا الوقت من الصيام بالنسبة إلى الأغنياء ، يتحول

إلى عيش التقيض ، أريد أن أقول . إنهم يتامون

النهار يأكله ، ويتمتعون طول الليل .

القاهرة ، بمثابة غطاء من النسيج القوى . حيكت عليه
بفن ومهارة شهادة أن « لا إله إلا الله » وقد اتبعت
حروفها فى حجم أصبعين من هذا القماش على شكل
زهور أو ما أشبه من الرسوم الأخرى . وعند ما
دخلت إلى المصنع . عرضوا على إبرة ونخيط لكي
أخيط ، ولما كان لهذا العمل قيمته . ولأنه يعد
ورعاً ، فقد بدأت أخيط بعض ضريات بالإبرة فوق
القماش . الذى سيوجه إلى مكان مقدس .

● شفى قلاوون

ومن بين ملحقات مسجد السلطان قلاوون يوجد
مشفى عام للمرضى من الجنين ، ولأصحاب الأمراض
العقلية . وهؤلاء جميعاً ، لسوء الحظ . يعيشون فى
شقاء مهول وفى عرى تام . على حين يتبجح المدير
فى ترف زائد . وبعد أن أطلعنى على جميع أقسام
المستشفى قلت له تبرعاً ، نلت عليه فيما بعد . حين
علمت أن المشفى له ممتلكات كثيرة موزعة . نعى
بسد حاجات جميع المرضى . إذا ما توخعت الإدارة
جانب الأمانة فى تصرفاتها . وعند المدخل حدا بهم
الترف والرفاحية إلى بناء منزه عظيم للمرضى . فى
وسط فناء متسع محاط بسلسلة من الغرف الكبيرة .
أضف إلى هذا أنهم كانوا يدفعون مبلغاً لفرقة
موسيقية ، لتعزف كل الأيام تحت هذه المقصورة .

والآن ؟ ... لقد تلاشى كل شيء . ولم يبق
إلا أثر بعد عين ، ومنظر يبعث فى النفس حزناً عميقاً !

● كبار الشيوخ

لقد ذكرت السيد عمر مكرم نقيب الأشراف .

والشيخ المثلوثى شيخ المغاربة ، وهنا أذكر بعض أعيان

كبار شيوخ القاهرة ووظائفهم :

الشيخ الشرقاوى : شيخ الجامع الأزهر ورئيس العلماء .

الشيخ الأمير : مدير وأمين صندوق الأزهر ، ورئيس الناف

للماء .

شاهرين سلاحهم في أيديهم ، وقد بلغ الخطر درجة كبيرة ، حتى إن الأمكنة التي لا يخطر على البال المرور فيها ، كنا نشاهد بالقرب منها فريقاً من فرسان العدو تهددنا ، متحذرين لثأر من ضياع مائتي جمل . كان أرناؤوط الجيزة قد سلبوهم إياها في الليلة السابقة .

ولا يكتفى الخيال وحده ، دون أن يكون مؤيداً بمشاهدة الواقع الملموس ، لتكوين فكرة عادلة ودقيقة عن الأهرام ، وعن عمود السوارى بالإسكندرية ، أو أى شيء آخر ذي أبعاد وأحجام غير عادية ، وقد كنت أحمل معي آلة رصد لتقريب الأبعاد ، ونظارتى الحرة المقربة من طراز Dollond وبقوة المقارنة والمقاربة والتضخيم ، أعتقد أنني كوّنت فكرة إن لم تكن عامة كاملة ، الأمر الذى يتعذر فيها لو اعتمد الإنسان على حواسه فحسب ، فلئلا على أى حال مقربة إلى حد كبير .

ولن أتكم هنا عن الأحجام . لأن مجلس مصر حل المشكلة نهائياً ، إذ يكتفى أن تعرف أنها أضخم أبنية عرفها العالم .

إن أهرام الجيزة ثلاثة : اثنان منها يعدان أكبر من الثالث ، ولكنى أعتقد أنه يلاحظ بين الاثنين قليل من الفرق في الارتفاع . على غير ما أشار إليه الرحالة السابقون .

يقول المؤرخ المتمسك في معرفة النفس الإنسانية مستر « ديبويس » Dupuis إن الحرم الأكبر بنى بكيفية تجعل الملاحظ عندما يقف على قاعدة الحرم في يوم يتساقط فيه البيل والتهار ، يرى الشمس في دائرة القنار كما لو كان جالساً أو متكئاً على قمة الحرم ، وحتى هذا أن السطح المائل يكون مع السطح الأفقى زاوية مساوية لارتفاع خط الطول الذى تقع فيه الشمس في هذا الفصل ، أو ما يعادل ارتفاع خط الاستواء .

والأهرام مقامة بدقة تامة على خط عرض ٣٠ درجة شمالاً ، وهو ما ينتج أن هذه الزاوية يجب أن تكون مساوية لـ ٦٠ درجة ، وبما أن جميع أوجه

وطول هذا الشهر ، تسبح المساجد والبيوت والشوارع كلها في بحر من النور ، وفي الأبهاء المتسعة في بيوت الأعيان وذوى النفوذ ، تعد مئات بل آلاف من المصابيح والقناديل الزجاجية ، ذات الألوان المختلفة ، تملأ بالزيت معتمدة على قوائم أو معلقة في سلاسل من الحديد مختلفة الأحجام وموضوعة واحدة فوق الأخرى بشكل ثريا ، مما يبعث في النفس بهجة ، دون أن تسبب رائحة كريهة ، إذ أن الدخان ينسرب من فتحات عالية تقع في وسط القبة التي تتوسط القاعات .

وفي يوم العيد يهرول الناس في الشوارع كالهائنين ، ويأيدهم سيف النخيل الأخضر ، أما النساء فيلعبن في جهاعات ، واحدة بجوار الأخرى ، وأغلبن يكيى ويرسل صرخات عالية ، إذ أن العادة تقتضى أن يزور الناس المقابر في هذه الأيام . لكنى أميل إلى الاعتقاد بأن هذه العادة الشعبية لا يأمر بها الدين بأى حال من الأحوال . وما هى إلا بقايا عادات تقليد أدونيس Adonis القديمة . وبما أن الشام (المجرى) قمرى ، فإن هذه الأعياد لم تقع حينئذ في فصل الربيع ، وهو أمر لا يحدث إلا ثمانى مرات في كل حقبة تبلغ ٣٣ عاماً .

● القلمنة

وتتحكم القلعة تماماً في المدينة ، وهى بالتالى محصورة من قريب بجبل . بطريقة تجعلها لا تتحمل هجوماً منتظماً ، وفيها البئر المشهورة ، بئر يوسف . وقد وُصِفَتْ أكثر من مرة بأقلام الرحالة .

● الأهرام وأبو المسيل

ولو أن أهرام الجيزة توجد عاصمة بالعرب التأثيرين ، الأمر الذى يحدث رعباً لمن يقرب منها ، إلا أننى مع ذلك أحببت المفارقة لروية تلك المعجزة التي رفعها يد الإنسان ، ولهذا الغرض تقدمت إلى الجيزة ، متوجهاً نحو الأهرام ، محروساً بتابعين



منظر لأهرام الجيزة كما رسمها « علي بن أبي العباس » بريشته

والغاية من هذه الأهرام قد حلت أيضاً ، فلأنها
بيت لتكون آخر مقر للملوك الذين يحملون معهم
إلى عالم اللانهاية تميزهم الكبير ، اللائق بمنزلتهم ،
كحكام يحكمون شعباً مستعبداً ! ، كانوا يرفعون
جثثهم القانية إلى السماء ، على حين تدفن جثث
رعايهم في حيز ضيق من غياهب القبور .
تلك هي نهاية الرجل المقتدر !

وتعرف الأهرام عند العرب باسم أهرام الفراعنة ،
ويروون آلاف الحكايات التاريخية عن هذا العمل ،
ويعتقدون أن فيها دهاً لا تحت الأرض ، تنزع
وتعبد أسفل تربة مصر كلها ، علماً بأن هذه الآثار
القديمة لا تحتوي على كتابات هيروغليفية . تستطيع
أن تقدم لنا أخباراً عن الحقبة التاريخية التي بنيت
فيها . والهرم الأكبر ينسب إلى خوفو Chops الذي
عاش قبل عام ٨٥٠ قبل الميلاد تقريباً . وأعتقد أننا ،
أن من الأحسن الافتراض أنها بنيت في عصر ما قبل
التاريخ ، وذلك لأن هذا الهرم لو كان عملاً قام به

الهرم تظهر وكأنها متساوية في ميلها . فإن المظهر الخائبي
للهرم ، لو قسمناه أفقياً من قمته إلى قاعدته ، إلى
قسمين متساويين ، وأوجدنا المثلثين المقابلين :
لوجب أن نستنتج من هذا ما يمثل مثلثاً متساوياً
الأضلاع تماماً . هذه الصدفة الحسنة ، الناجمة عن
أسهل الأشكال المستوية التي تستعمل في المباني .
تنتج هذه الظاهرة الجميلة . وكان هذا بالنسبة إلى
حافزاً شجعت على استقصائه ومعرفة كنهه .

ولو شاهدنا الأهرام من بعيد لنحيل إلينا أن قاعدتها
أطول من ارتفاعها ، وأن زاوية القمة أكثر انحرافاً
أو حدة من زوايا القاعدة ، لكن هذه الظاهرة
مصدرها أننا لا نكتشف من الهرم عند رؤيتها له
في أغلب الأحيان إلا جانبيين فقط . وحينئذ لا نرى
إلا منتصف قطر مربع القاعدة . والذي هو بطبيعة
الحال أطول من الوجه الهرمي الشكل ، الذي بدوره
يؤثر إلى الناظر أن الأهرام مسطحة . رغم أن ارتفاعها
يساوي طول أحد أوجه قاعدتها .

● الروضة والمقياس

وعند رجوعي من الجزيرة شاهدت جزيرة الروضة Ruda أو كما ينطقها بعضهم «الروض» بكسرة مائلة Rudi ، وتقع من النيل على ضفته اليمنى . وهي مهجورة الآن ، وكانت في القدم جنة مصغرة ، مملوءة بالبساتين . وفي أقصى الجنوب منها ، وفي مكان على هيئة فناء عميق متصل بمياه النهر ، يوجد المقياس الشهير ، وهو سارية معدة لقياس ارتفاع مياه النيل يوميا ، عند وقت الفيضان ، وتنقسم إلى أذرع متباينة ، أو بتعبير أصح غير دقيقة ، وإلى المعلومات ، أن يقدر درجة خصوبة الأرض ، ومقدار محصول المنتظر .

أما في هذه الأيام ، فإن هذا الأثر البالغ الأهمية ، متروك في قبضة كتيبة من الجنود ، أو على الأصح من المصح الذين يعتقد أنهم يتآمرون على تحطيمه .

ووجدنا تيجلت قادوني إلى أكوام من أطلال مهجورة . ولكن كانت دهشتي وألمي ، عندما أقفني الشاهد الذي رأيته بعيني رأسي ، بالمصير الذي ينتظر ذلك المقياس !

وحول المقياس مسجد وعمارات أخرى ملحقة به . صارت أطلالا ، وأربعة من الأعمدة الثمانية التي تكون الدبلز الأعلى قد تحطمت على الأرض ، وسقط السقف متفتتا . وكلما ترثيت يد الزمان في هدله ، أسرع الجنود بنزع الرصاص الذي يلجم الأحجار . والأخشاب التي تكون السقف ، وهكذا يتلف الخراب بسرعة إلى هذا المصير العظيم النفع ، والذي أسهم منذ أجيال عديدة في عظمة مصر .

وقد قام الفرنسيون خلال حملتهم بإصلاحات عديدة للمقياس ، ونظموا طريقة العمل فيه ، لكن ذلك كله قد تحطم الآن ، وعمود المقياس نفسه كان سيلقى المصير نفسه ، لو لم يدم بعمود خشبي أقوى كبير ،

ذلك الملك ، لوجدت دلائل تاريخية أخرى ، غير رواية «هروذوت» الوحيدة حول أثر كان يجب أن يسترعى انتباه الرجال وإعجابهم في عصره .

وتحت قاعدة الهرم الأكبر ، تقوم قرية عربية صغيرة تتكون من بيوت متواضعة ، وخيام شدت إلى هذه البناية العظيمة ، مما سهل لي مكاناً لتكوين فكرة كاملة عن أبعاد الأهرام الكبيرة .

ولمّا جلست بجانب الأهرام رأيت أبا الهول ، هكذا يسميه العرب ، رأس إنسان مكون من صخرة عظيمة الأبعاد والحجم ، ميزت فيها بوضوح حفر عينيه وقفه ، وبما أنني كنت غالباً في مواجهته ، فلم أستطع رؤيته من الجانب كما أحببت . إن السهل وتلال الصحراء ، وقد غطيت برمل أبيض ناعم ، تكمل الصورة من ناحية الغرب .

● الجزيرة

والجزيرة على الضفة اليسرى لنهر النيل ، لإقديما كان هذا البلد ، حسب ما روي لي . مكاناً جميلاً مخفوفاً بالبساتين والمنازل الريفية ، وهو الآن ضيعة حزينة بعض الشيء ، يسكنها الجنود الأرواوط ، ولا أجد لهم تشبهاً إلا باللصوص ، وبمجرد أن وضعت قدمي على الأرض ، اقرب مني واحد من رؤسائهم ، ووضع يده على جانب من رداي ، كما لو كان يفحص نوع القماش ، وفي الحال اتجه نحوه واحد من خدعي مملوء الغضب وفي صورة المهدد ، ليجعله يترك القريسة ، مغيراً اتجاه يده عن طرف جلابي ، وعندما رأى هذا الرجل خدعي المسلمين ، والخليل التي كانت تخرج من المراكب وتتجه نحوي ونحوم حوئي ، قفل راجعاً ، ولم يقترب مني أحد لا في الذهاب ، ولا عند الإياب من الأهرام . ويتنطق الأهالي اسم الجزيرة بجيم قاهرية (G) بدلا من الجيم العربية (J) .

● مصر القديمة

رجعت من هناك إلى القاهرة القديمة ، أو مصر العتيقة ، وهي حتى يقع على الضفة اليمنى من النهر ، أمام جزيرة الروضة والجزيرة . يقولون : إن هذا الحى كان قديماً أكثر لطفاً من القاهرة ، نظراً للعدد الكبير من البيوت البهجة التى كان يشيها عظماء المدينة وسرانتها . أما الآن فإن هذه البيوت المهجورة قد أصبحت خرائب ، وقد رأيت بنضى الجنود يقتلعون منها ألواح الخشب ليبيعها ، ورغم هذا فإن السكان بوفرة ، والأسواق العمومية كثيرة ومتنوعة .

● الأديار

وتوجد هناك أديرة لعدد من الفرق المسيحية ، زرت منها للدير اليونانى . الذى يوجد فى مكان جميل ، فوق هضبة تشرف على المدينة والحقول ، ومن هناك ترى أهرام سقارة ، وتخلل للناظر أنها تضاهى فى ارتفاعها أهرام الحيزة . وأحدها مبنى على هيئة مدرجات كبيرة .

وفى هذا الدير مصلى مخصص للقديس جرجس ، وله تقديس عظيم فى البلد . وتمثال القديس يشاهد موضوعاً فى زاوية فوق مذبح صغير ، وراء حاجز من الأسلاك . وفى وسط المصلى يرتفع عمود ثبتت فيه سلسلة من الحديد تستخدم لربط الصرعى ، الذين يحملون إلى هناك ليستجدوا بحياة القديس ، ويقص الرهبان أنه يشفى من الأمراض بطريقة معجزة . كيفما كان دين الصرعى الذين يحملون إليه .

وعندما ذهبت لزيارة دير الأقباط أدخلوني فى كهف عظيم تحت المذبح الكبير ، حيث يعتقد أن عائلة المسيح وجدت فيه غباً ، عندما جاءت إلى مصر هاربة من اضطهاد « هرودس » . وقد ظهر لى أنه شيء تافه من جميع الوجوه ، ولا يستحق أن نوجه إليه اهتماماً ولو لحظة واحدة . ومن المرجح أن هذا

وضعه الفرنسيون فوق القصد ، وقد سألت عما إذا كان هناك مكلف يسهر على حياة هذا المبنى ، فأجابونى : ومن سيدفع أجرته ؟ ، إذن لماذا لا يصنع باب يحول دون دخول الناس إليه ؟ ذلك لأن هذا يكلف مالا ، وفى النهاية فإن الجنود سيسرقون الباب والعمود الخشبي نفسه الذى يبقى السارية ، إن الدموع هى الجواب الوحيد عن هذه الفاجعة المؤلمة ١ . وفيما بدا لى فإن محمد على يتأمر من جانبه كالأخريين على هدم المقياس الذى تظهر خرابه ، إنها أيضاً كانت رغبة الخليفة عمر .

وجدران القناء الذى يوجد فى وسطه المقياس غطيت بحجر الصوان ، والسلم المؤدى إلى عمق القناء من الحجر نفسه ، وكذلك السارية التى تملأ على الأقتراب منها لأنها مخوفة بالماء ، ولقبة الخشبية الجميلة الشكل ، والى كانت قديماً تغطي القناء بالسارية ، ثلاثى رويداً رويداً جزءاً بعد آخر .

إن أثرأ كهذا ، قد لا يهتم به ولا يستغل فى أمة محسوبة يتوقف على المطر أو أسباب أخرى عارضة ، أما فى مصر ، حيث الخصب والقسط مرتبطان بنسبة ارتفاع مياه النيل الموسمية ، فيجب أن يعنى به تماماً . وقد أظهرت التجربة الدقيقة ، النتيجة التى يحدها فى الحاصل كل فزاع يرتفع من الماء ، وإن الأداة المعدة لقياس ارتفاع هذا النهر . يجب أن تكون لحكومة مستديرة ذات أهمية عظمى ، لأن هذا يضع فى يدها أداة مضمونة لتحتاط سلفاً ضد الحوائج التى لا مدفع لها فى بلاد أخرى ، ولا يمكن فيها أن يعرف مقدار الثروة أو القسط إلا زمن الحاصل ، ولهذا السبب أعطى الفرنسيون هذا الموضوع اهتماماً خاصاً ، ولهم أيضاً يجب أن يرجع الفضل فى إنشاء ممر من شوارع كثيرة مشجرة ، تحترق جزيرة الروضة على طولها من الشمال إلى الجنوب .

الى تحمل البضائع من شبه الجزيرة العربية أو الهند بطريق البحر الأحمر . أضف إلى هذا أن حرب إنجلترا تعطل التجارة مع البحر الأبيض المتوسط تماماً وهى الأسباب التى أنقصت كثيراً من تجارة مصر الخارجية .

وللتجارة الداخلية ليست أكثر ازدهاراً ، فالماليلك يتحكمون فى كل مصر العليا ، والألفى فى مديرية البحيرة ، وعرب الشرقية فى تمرد ، وهناك ثورات جزئية تحدث باستمرار فى الغربية ، أو الدلتا ، بطريقة تجعل من المستحيل تقريباً التقدم خطوة فى مصر ، دون التعرض لأخطار جسيمة .

• • •

عندما رأيت أنه مع هذه الحالة التامة ، لا تزال نعمة تجارة عظيمة قائمة بالقاهرة . لم أستطع إلا أن أقول : إن مصر بلد رائع عبراته . لكن : ماذا يمكن أن يكون فى ظرفه أكثر ملاءمة . وفى ظل حكومة أكثر سهرًا ؟

Dossier Del Extravio متابعاً فى ذلك تعبير المؤلفات التاريخية والسامية القديمة ، وإلى هذا أصحابها حشر التوراة . وأورد لبرها اسما رسمه بحروف لاتينية ولم أستطع رده إلى أصله وهو Sagar

الكهف أو هذا المصاى . ليس أثراً عظيمًا بالنسبة للرهبان الذين يتولون المحافظة عليه .

• سلاق

وأهم حتى فى القاهرة هو حتى بولاق على ضفة النيل ، إذ أن به مبانى جميلة ، وموقعه هو الذى يحفظه من التخريب الذى يهدد الجيزة والقاهرة القديمة ، فربما بولاق زاحر بعدد كبير من السفن التى تتاجر مع جميع القرى الواقعة على ضفة النيل . وهكذا يرى نشاط كبير . وتلد الجبارك نفعاً عظيماً . وقد أصبح الطريق من بولاق إلى القاهرة عظيمًا بعد أن أصلحه الفرنسيين وحملوه .

وإذا تكلمنا عن تجارة بولاق . وجب علينا أن نذكر ، أن حالة القرد التى حدثت بمصر العليا ، حيث انسحب إليها الماليلك مع إبراهيم بك . وعثمان بك البرديسى . جعلت القاهرة تنفذ تقريباً كل التجارة مع داخل إفريقيا . كما أن ثورات البربر عوقبت خروج القوافل من مراكش والجزائر وكل البلاد المغربية . ومن ناحية أخرى فإن عرب صحراء سيناء^(١) يصلون حتى ضواحي السويس لسرقة القوافل

(١) استخدم المؤلف للتعبير عن صحراء سيناء كلمة صحراء التيه



اللقبة أساس القوميات

بقلم الدكتور كمال بشر

بذرة الولاء للأسرة أرضاً خصبة في القبيلة أو ما بمائلها تنمو فيها وتكبر ، وظلت كذلك ترى عودها النامي الغض - ريثما تنبت لها الظروف أرضاً أوسع وأرحب تنشعب فيها وتتفرع . ثم كان الشعب أو الدولة أو الأمة - في الأصح - تلك الأرض الطيبة التي تمهدت القومية - الفكرة أو العاطفة - بالغذاء والرى ، حتى شبت قوية ثابتة عميقة الجذور ، لا تززعها الرياح الموجهة ولا تزلزل أرضها هزات الأحداث والمخطوب . فلم يكن بد حينئذ من أن يراها كل ذى بصر وبصيرة ، وأن يعرف بوجودها من كان في غفلة عما يجري من حوله . ومن ثم أجد الناس أو المهتمون بالأمر منهم يتعرفون على أوصافها وسياستها ، وشرعوا في تحديد أصولها ومبادئها وأهدافها . وبدأ البعض في الكتابة عنها والتأليف فيها ، تارة في إيجاز وأخرى في شرح وتفصيل . فهي في نظرم حركة إنسانية أو ظاهرة اجتماعية جديدة ، تستحق البحث والدراسة وتستوجب النظر والتأمل . وحينذاك - وحينذاك فقط - ظن نفس من الناس كأولئك الذين أشرنا إليهم سابقاً أن هذا هو مسود القوميات وبدأ ظهورها . وهم بذلك قد أخطأوا في الحكم وجاوزوا الحق والصواب ، اللهم إلا إذا كان قصدكم ، بقولهم هذا ، أن تلك الفترة قد شهدت ميلاد الكتابة عنها والتأليف فيها ، لا ميلاد وجودها كفكرة أو عاطفة أو ظاهرة اجتماعية .

فالقومية إذن في أجل صورها وأبرز معالمها ما هي إلا انعكاس صادق لولاء الفرد لأسرته أو لقبيلته ، وهي لذلك قوية عميقة في النفوس لأنها ، حسب

المشهور بين بعض الدارسين ، أن القوميات إنما بدأت تظهر في أواخر القرن الثامن عشر ، وأنها صارت حقيقة ملموسة تزايدت في القسوة والتضج في القرن التاسع عشر ، حتى غدت حركة مكتملة الحدود والمعالم ، واضحة الأهداف والغايات في القرن الحاضر . ويردّد هؤلاء أيضاً القول التقليدي بأن القوميات إنما عرفت - أول ما عرفت - في أوروبا ، فهي في رأيهم موطنها الأصلي الذي منه نزلت وانتشرت في أرجاء الأرض في السنوات الأخيرة . والرأي عندي أن القومية ، كعاطفة أو كفكرة ، موجودة منذ أن عرف الإنسان الأسرة التي ارتبطت بها مصالحه وآماله وآلامه ، والتي لهذا السبب أصبح يخضع لمبادئها ودسورها . ويدين لها بالولاء والطاعة . وهذا الارتباط العاطفي - أو قل إن شئت هذا الارتباط الروحي والاجتماعي معاً - بين الفرد والأسرة أمر تقرره الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية والاجتماعية القديم منها والحديث . ولم نسمع في التاريخ أن ولاء الفرد لأسرته كان مقصوراً على جنس دون جنس أو قوم من الناس دون قوم . بل على النقيض من ذلك ، فإن التاريخ يروى - وكثيراً ما يروى - أن تماسك الأسرة والتضاف أعضائها ، بعضهم حول بعض ، أقوى وأشد في الجماعات الموسومة ، إن صدقاً وإن كذباً ، بالتخلف والقصور منه في الجماعات الموسومة بالتقدم وامتياز الجنس .

وما إن تقدمت عجلة الزمن ، وتعمقت صور الحياة وسبلها ، ووجدت لذلك أو مع ذلك أنواع أخرى للمجتمعات الإنسانية ، حتى وجعلت

وحضارته ، والاتفاق في أماني الحاضر وآمال المستقبل .

أما المقومات الأخرى - معنوية كانت أو حسية ، مع ما لبعضها أو جميعها من أهمية من نوع ما - فلا يمكن أن ترقى إلى مستوى هذين العاملين أو أن تنازعهما دورهما الجوهرى فى توحيد الأمم وتكوين القوميات . ولا أدل على ذلك من الواقع الملموس الذى شاهدناه ، والذى لا تزال نشاهده حتى اليوم ، من سلوك المستعمرين نحو الأمم التى تبذل بهم . فهؤلاء المستعمرون على اختلاف أنواعهم وضروبهم إنما يعمدون أول الأمر وآخره إلى غلبة اللغات القومية وإلى تزييف التاريخ القومى لهذه الأمم وتشويهه ، كى يصلوا إلى أهدافهم ، وكى يتمكنوا من تثبيت أقدامهم . وهم يدركون أن علمهم هذا هو أسهل سبيل وأقربه إلى تفريق الكلمة وتزريق الوحدة وزعزعة الثقة بالنفس . أو بعبارة أخرى ، إنهم يعرفون جيداً أن صنيعهم هذا هو خير وسيلة للقضاء على القومية نفسها التى تمثل قبا لولا الأمة وذاتها ، ولأنه لا بد أن تقف فى طريقهم وتردهم على أعقابهم خاسرين .

وأظن أنه ليس من المغالاة فى شيء أن نقرر أن اللغة هى أهم وأقوى كل الأسس التى تكون القومية وتحدد معالمها . وقد ذهب إلى ذلك نخبة من قادة الفكر والرأى . من هؤلاء هرردر Herder وفيخته Fichte وآرنت Arndt . وتروى لنا كتب الاجتماع والسياسة أن آرنت كان يحمد الوطن الألماني الكبير بحدود اللغة الألمانية نفسها ، وهو بذلك يكشف عن فاعلية اللغة فى تماسك المجتمعات ، ويؤكد لنا أنها وعاء الشعور والعواطف وأنها جيع كل مقومات القومية . وهذا المعنى الذى قررناه توضحه لنا إحدى قصائده المشهورة التى استهدفت تحديد معنى « الوطن الألماني » . وهذه هى القصيدة كما نقلها لنا الأستاذ طاعن الحصرى فى كتابه « ما هى القومية ؟ » :

أطوارها التاريخية المتعاقبة ، وليدة العاطفة والشعور والعقل والمصلحة الخاصة والعامة جميعاً . ولقد خبّر العرب القومية بكل أنواعها وضروبها ، فما المفاخرة والمبارزة ومطالبة الشعر فى الأسواق بين أفراد القبائل المختلفة إلا تمثيل حى لولاء الفرد لأسرته أو قبيلته ، وما حُب العرب لأرضهم ولغتهم وشمالهم - من قبرى للضيف ونجدة للمستغيث وفود عن الديار إلى غير ذلك من صفات العروبة - إلا دليل ملموس على نوع من القومية أشمل وأعم وأعمق فى الواقعية . وإن التاريخ والأدب العربيين لمشحونان بالأمثلة التى تؤكد أن العرب فى القديم والحديث قد عرفوا القومية وصاروها عاطفة وروحاً وفكرة وحقيقة . ولم يبق إلا أن يؤمن بها أولئك المكابرون الذين لا يودون أن يعترفوا بأنفسهم وبناشئهم ، بل بوجودهم على الأرض .

وقد اختلف الباحثون والمفكرون فى مقومات القومية ودعائمها وفى أيها أولى الاعتبار بلبعض يرى أن وحدة الأصل والنشأ لها المقام الأول فى هذا الشأن ، وآخرون يعتقدون أن الدين هو أهم العوامل وأقواها فى تكوين الأمة ، وفى توليد نوع من الوحدة فى الشعور والعواطف ، ومن ثم كان من أكبر الأسس فى إيجاد النزعة إلى القوميات . ومدرسة ثالثة من رجال الرأى تجمع بين هذين العاملين وقد تزيد عليهما عوامل أخرى لها صلة بهما من قريب أو بعيد . والرأى عندى ، كما هو رأى الكثيرين ، أن مقومات القومية أمور معنوية وأخرى حسية ، غير أن هذه الأخيرة أقل من الأولى فى العمق والقوة . والمقومات المعنوية كثيرة ومتنوعة ، ولكنها تختلف فيما بينها قوة وضعفاً . وأقواها فى نظرها وحدة اللغة ووحدة التاريخ . ويتبع هذين العاملين اعتبارات أخرى نشأت أو تولدت عنهما بطريق مباشر أو غير مباشر ، كالتشابه فى العواطف والعادات ، والاشتراك فى ذكريات الماضي وأحداثه

« يبدأ الشاعر قصيدته بهذا السؤال : ما هو الوطن الألماني ؟
 « ثم يردف هذا السؤال العام بسلسلة أسئلة تفصيلية وتوضيحية » : هي :
 [هل هو بروسيا ، هل هو الشراب ؟
 [هل يقع على الراين ، حيث تزدهر الكروم ؟
 [أم هو حل البلت ، حيث ترفرف أجنحة الطيور ؟
 « وبعد ذلك يرد على هذه الأسئلة بقوله :
 [أوه ، كلا ... كلا ...
 [إن الوطن الألماني هو أكبر من ذلك .]

« بعد هذه القطعة الأولى من القصيدة ينظم سلسلة قطعات أخرى ، يكرر فيها الأسئلة عن كل قطر من الأقطار الألمانية الأخرى ، مثل بافاريا ، صنفاليا ، وأوسترنا ... وينهى كل واحدة منها بالرد سالف اللاحق « أي :

[أوه ، كلا ... كلا ...
 [الوطن الألماني يجب أن يكون أكبر من ذلك .
 « وبعد الانتهاء من هذه السلسلة يغير شكل السؤال :
 [إذن ، قل ل : ما هو اسم هذا البلد الكبير ؟]
 « ثم يرد على جميع الأسئلة السابقة بقوله :
 [كل البلاد التي ترن في أجوائها اللغة الألمانية ...
 [كل البلاد التي يرتفع فيها إلى السماء الحبه ضة باللغة الألمانية .
 [كل تلك البلاد يجب أن تكون وطن الألماني .
 [فأيها الألماني الشجاع ! يجب عليك أن تتجبر كل تلك البلاد
 ووطنك ، وتحبها بكل قلبك ...]

« وفي الأخير ، ينهى الشاعر قصيدته بالتضرع إلى الله ، قائلا :
 [يا إله السماء ، استجب لدعائنا ، واسمعتنا لشجاعة الألمان الحقيقي ،
 لكي نحب ذلك الوطن بكل إخلاص وحماس ، وزاء وطننا قلباً لم يسج
 الألمان (١) .]

هذه هي نظرية آرنست إلى اللغة وهذا هو رأيه فيها . وبالرغم من أن البعض قد يظنها نظرة ذات صبغة سياسية ، أي أنها تستهدف غرضاً سياسياً لصالح الأمة الألمانية ، فلنأخذ نرى فيها صدقاً وبعد نظر ، إذ أين هي الأمة - في الماضي أو الحاضر - التي لا تهتم بشخصيتها وذاتيتها السياسية ، أو يكيانها القوي الذي لولاه لما كانت - أو لما استحققت أن تسمى - أمة . على أنه ليس من العدل في شيء أن ندعي أن الاهتمام

(١) انظر « ما هي القوية » لفرشاد ساطع المصري ، ص ٦٣ - ٦٤
 « نظمية الأولى سنة ١٩٥٩ . الملاحظات » « تضم انتقابات من كلام الأستاذ المصري . أما [فهي تضم كلمات القصيدة نفسها.

باللغة يتضمن هدفاً سياسياً فحسب ، فالواقع والمنطق يقران أن المحافظة على اللغة إنما تعني في أساسها تنمية الناحية الروحية في الإنسان وتقويتها في المجتمع . أضف إلى ذلك أن اللغة هي العنصر الأساسي الذي يميز الإنسان عن الحيوان الأعجم . وقدماً قالوا :
 « الإنسان حيوان ناطق » .

وإذا كانت هذه هي نظرة العلماء والباحثين في القديم إلى اللغة فأولى وأجدر أن تكون نظرتنا إليها الآن أشد وأقوى . فمن الواضح أن عصرنا الذي نعيش فيه اليوم يتميز باهتمامه المتزايد بوسائل الاتصال بين الناس أفراداً وجماعات . وذلك لأن سبل الحياة ومستوياتها أصبحت ضخمة معقدة ، بحيث أصبح من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن يعيش الفرد في عزلة عن الجماعة التي ينتمي إليها أو الجماعات الأخرى المجاورة التي تشاركه الشعور نفسه بال حاجة إلى الاختلاط والاتصال بالاجتماعي .

ولغة في هذا الشأن مركز خاص ومكانة واضحة في كل عصور التاريخ ، فلقد وجدت اللغة منذ أن كان الإنسان على وجه الأرض ووجد نفسه في حاجة إلى الاتصال بأخيه الإنسان في بيئته ، كي يحصل على ما يريه وينفذ رغبته التي لاغنى له عنها . وقد تعدد وسائل التعاون بين الناس وتنوع ، لكن ليس من شك في أن اللغة هي أهم هذه الوسائل ، بل هي أساسها كلها ؛ إذ هي الدعامة الكبرى في بناء أي مجتمع وتكوينه ، وهي الرباط المقدس الذي يربط بين الأفراد والجماعات مهما اختلفت درجاتهم الثقافية والاجتماعية . ولحق أن اللغة هي الأداة الأولى التي تحفظ للمجتمع شخصيته وقوته وهي التي توحد بين أهدافه وغاياته .

وذلك لأن اللغة ظاهرة اجتماعية كغيرها من العادات التي تسود المجتمع . أو قل هي نفسها عبارة عن مجموعة من العادات والتقاليد . فكل كلمة من لغتك تعبير عن عادة أو إفصاح عن تقليد ، أو هي — إن لم تكن هذا ولا ذاك — مرآة تعكس ثقافتك وخبرتك . ومن ثم كان جديراً بنا أن نؤكد هنا حقيقة مهمة قد تخفى على بعض الناس . تلك هي أن اعترازك بكلمة ما في لغتك إنما هو اعتراز بعادة قومية أو تقليد قومي ، وأن احتقارك لهذه الكلمة أو إهمالك لها احتقار أو إهمال لعادة أو تقليد كلاهما من صميم كياناتك وذاتيتك . وكذلك يجب أن نقرر أن الاعتراز بكلمة من لغة أجنبية فيه اعتراز بعادة أجنبية أو تقليد أجنبي . ولو ساء الناس على هذا النهج البغيض من تبدل كلمات لغتهم وإحلال كلمات أجنبية محلها كانت النتيجة واضحة معروفة . هي ضياع الشخصية والذاتية المحلية . ومعنى هذا بالطبع زوال العادات والتقاليد القومية أو قل ~~التي~~ ^{التي} ~~تنتج~~ ^{تنتج} — كانت نتيجة هذا هدم القومية نفسها . . . والأمثلة التي توضح ذلك كثيرة متعددة . « فالسلام عليكم » مثلا عبارة عربية ، وهي في الوقت نفسه أداء لغوي لعادة عربية . وهي أننا قوم في طبيعتنا حب السلم والخير وكراهية الحقد والشر . فاستبدال هذه العبارة بعبارة أجنبية فيه ضياع لهذه العادة الطيبة وإحلال لأخرى أجنبية محلها . وكلمة bye-bye التي يستعملها كثير من شبابنا اليوم دون تمييز بين المواقف التي تناسبها والتي لا تناسبها هي في الواقع تلخيص لمجموعة من العادات والتقاليد المألوفة في البيئة الإنجليزية والتي قد لا تتفق أحيانا مع عاداتنا وتقاليدنا . فهي عادة تستعمل هناك في مواقف خاصة ، حين تكون العلاقة بين المتخاطبين من نوع معين ، كعلاقة الصديق بصديقه أو الرجل بجليته ، أو علاقة الأم بابنها أو الزوج بزوجته . وكثيراً ما تصحبها كلمات ذات طابع خاص مثل bye-bye darling أو bye-bye dear

هذا هو شأن اللغة بوجه عام . أما اللغة القومية فلها شأن أجل من هذا وأخطر . فهي — بالإضافة إلى ما تقدم — ترتبط بشخصية الفرد وذاتيته ، وهي مرآة عاكسة لكل خصائصه ومميزات الجسماني منها والعقلي . أو قل هي خلاصة خبرة وتجارب كل من يتحدثون بها . وهناك في اللغة الإنجليزية تعبير مشهور يلخص كل ما يمكن أن يقال عن أهمية اللغة القومية وخطورتها . هذا التعبير هو The Mother Tongue ، أي لغة الأم ويتصد به اللغة القومية . وفي هذا تصوير لحقيقة قد تخفى على أولئك الذين قد تحميت بمصائرهم ، فلم يمتروا بلغتهم القومية ولم يقدروها حق قدرها . ذلك أن الأم حين تحتضن صغيرها وتضمه إلى صدرها لتغذيها بلبنها تداعيه أو تخاطبه في الوقت نفسه بكلماتها . وهي بهذا العمل المزدوج تقوم بإعداد ولدتها إعداداً صحيحاً للحياة وتمده بسلحين لا يستغنى بأحدهما عن الآخر . فهي في الحالة الأولى تغذي جسمه وتساعد على النمو والتكوين كي يقوى على مواجهة مشكلات الحياة وعوادي الزمن . وفي الحالة الثانية تمنحه مرسد الوجود وتهب له ذلك البحر الذي نسميه لغة والذي يجعل منه إنساناً كاملاً وعضواً عاملاً في مجتمعه . وبعبارة أخرى ، هي في ذلك تأخذ بيده وتعاونه على تكوين حياته العقلية والروحية التي بدونها لا يمكن له محال أن يسير مع الركب الزاحف في معترك الحياة أو حتى أن يسمى إنساناً .

تلك هي نظرة الإنجليز إلى لغتهم كما يبدو ذلك واضحاً من تلك العبارة السابقة . والواقع أن هذه هي نظرة كل الأمم والشعوب الحية التي تعزّز بقوميتها وكيانها . والسر في ذلك ظاهر بيس . فإن الشعور القوي يعتمد على اللغة القومية . وهذا الشعور موزع بين حبها والاعتراز بها . وكلما كان ذلك الشعور حياً يفظاً كان هناك إحساس دائم بأن المحافظة على اللغة القومية محافظة على الخصائص والمميزات القومية .

أولاهما : حين يتعرض الوطن أو الشعور القوي للأزمات السياسية أو العنصرية التي من شأنها أن تفرق وحدته وأن تبديد شمله ، والتي قد تجد متفاداً بين صفوف المواطنين فتضعف من ثقتهم بأنفسهم وقد تقضى على كيانهم . في مثل هذه الظروف يتلمس الناس سبل النجاة والخلاص مما يهدد كيانهم ، فلا يجدون ملجأ أفضل ولا ملاذاً أسنى من اللغة . فهي قلعهم الروحية التي يتحصنون بها والتي تمنحهم فرصة نادرة لاستعادة وحدتهم وقوتهم ، حتى إذا ما سحنت القرصة انطلقوا في قوة ولبات نحو تجميع القوى وتأسيس البناء من جديد .

حدث هذا في ألمانيا عندما حلت بها النكبات من جراء تسلط نابليون عليها ، « ولا سيما الهانات التي لحقت ببروسيا بعد هزيمة « باتا » الشهية » . وقد تأثر بذلك فيخته تأثراً بالغاً ، وجعلته هذه الحوادث « يتأمل في الدين الوطني والتعبير على إقام التوحيد أسباب تلك المصائب ، ليوصل إلى استنتاج حاسم لا تفطن القلوب عليها » . (الأستاذ ساطع الحصري : « ما هي القوية » ص ٥٩) .

وانتهى الأمر بفيفخته إلى كتابة رسالة صغيرة تحت عنوان « محاورات وطنية » . وفي إحدى هذه المحاورات تظهر فكرته عن لفته القومية وأهمية الاعتراز بها ، كما يتبين ذلك من تلك المحاور التي يروينا لنا الأستاذ ساطع الحصري في بحثه « ما هي القوية » :

« يجرى الحوار بين فيفته وبين رجل من أهال بروسيا . يسأله فيفته :

- [أنت ، أنت ألمانيا ؟]

« والرجل يجيبه بأداء حاسم :

- [كلا ، أنا لست ألمانيا ، بل أنا بروسيا ...]

« ثم يضيف إلى ذلك :

- [وأتضر بروسياً ، ولا أرى عنها بدىلا .]

« ولكن فيفته يرد عليه بالكلمات التالية :

- [إسع جيداً إلى ما سأقولك لك الآن : إن الفوارق بين أهال

ولكن لا يقال في الاستعمال الصحيح bye - bye sir أو bye - bye Mr. Smith . أما الذي يستعمل في هذين الموقفين وأمثالها إنما هي كلمة good - bye التي هي أصل للكلمة الأولى .

وليس معنى هذا نحال من الأحوال أننا ننادى بإهمال اللغات الأجنبية أو عدم تعلمها . فذلك قول مرفوض جملة وتفصيلا ، والواجب أن نتعلم اللغات الأجنبية لتزويد في معرفتنا وثقافتنا وعبرتنا ، لكن على شريطة ألا يكون ذلك على حساب اللغة القومية أو أن يكون فيه تضحية بها . وهنا أحب أن أهرس في أذن بعض الناس مؤكداً لهم أن تعلم لغة أجنبية لا يمكن أن يكتب له النجاح إلا على أساس متين من اللغة القومية . وإن من يتعلم لغة أجنبية دون هذا الأساس لا بد أن يفقد قوميته والناحية الروحية فيه . وذلك مثله مثل الطفل الذي يحرم من لبن أمه ، ويكتفى ببعض المواد الأخرى الصناعية ، فهو لا يلبث أن يصاب بالضعف والمزال حتى ينتهى أمره بالموت والفساد .

هذا الذي قررناه هنا يدعونا بلا شك إلى التدبر في الأمر وإلى العمل الجدى نحو الوصول بلغتنا إلى الكمال ، إذ هي عنوان وجودنا وقوميتنا . ولا قومية دون لغة تعدد معالمها وتعبير عن فلسفتها ومبادئها . وإن لنا في التاريخ قديمه وحديثه لبرة يجب على المصلحين وذوى الشأن أن يتخلوها لم يتكلا فيها قد يُقَدِّمُون عليه من إصلاح اللغة ووضعها للوضع اللائق بها .

• • •

يروى لنا التاريخ أن الأمم الحية اليقظة تنظر إلى لغتها القومية نظرة لإجلال واحترام ، فهي تعمل تاريخهم وحضارتهم وثقافتهم . وهي فوق هذا وذلك رمز وحدتهم وعجدهم . ويزداد الاعتراز باللغة القومية ويقوى في حالتين مهمتين بوجه خاص :

القومية فيقول : « إذا حرم الإنسان من موطنه على الأرض فإنه يجد موطناً روحياً في لغته القومية التي يحسها دائماً وأبداً بكل حواسه ، وإلى - هذا السبب - سوف تصبح قوة حقيقية تمكته يوماً من الحصول على موطن آخر على الأرض^(١) » . ودائماً - بالرغم من اعتقاده اعتقاداً جازماً بضرورة لغة عالمية تجمع العالم على لسان واحد - لم يسعه إلا أن يعترف بالقيمة الروحية للغة القومية ؛ فهو يدعو كل من يتنكر للغة الإيطالية - لغته الأصلية - غيباً وبلحدا .

أما الحالة الثانية التي يهتم الناس فيها بوجه خاص بلغتهم القومية فهي عهود الإصلاح بضروبه المختلفة . فعهود الإصلاح دائماً تنشئ الكمال وتسعى جادة إلى تحقيقه . وليس ثمة شك في أن الإصلاح لا يكون كاملاً إذا اقتصر على ميدان دون ميدان ، وإن جاز أن يسير على مراحل أو فترات على حسب الظروف والحاجات . **فالإصلاح السياسي والإصلاح الاجتماعي** لا بد لها من إصلاح ثقافي بلور خصائصهما ويحدد معاملهما . ومن المستحيل أن يتم إصلاح ثقافي دون النظر إلى أداة هذه الثقافة ووسيلتها وهي اللغة .

ولقد شعر بهذا كثير من الأمم في الماضي والحاضر . ففي إيطاليا قديماً ؛ ظهر شعور جارف بالخصائص القومية ، وجدَّ الإيطاليون في المحافظة على هذه الخصائص بمراجعة شئونهم السياسية واللغوية معا . وقد كان ذلك حافزاً للفرنسيين على أن يدرسوا تاريخ وطنهم من جديد وأن يحاولوا في الوقت نفسه إثراء لغتهم وتهذيبها ، تلك اللغة التي يعدونها تراثاً قومياً ثميناً . ومنذ عهد النهضة حتى اليوم وهم دائبون على العمل في خدمة لغتهم بوسائل شتى ، فأثخروا في سبيل تقويتها وتهذيبها ، ودرسوا اللغة المنطوقة والمكتوبة . وغشوا في كلمات لغتهم وقسموها ، وحاولوا التقريب بين أساليب الكتابة الإملائية والكتابة الصوتية . وكل

بروسيا وبين سائر الألمان ، ما هي إلا فوارق عابضة وسلطمية ، ناتجة عن الأحداث الاحتياطية التي أوجحتها الصفات . وأما الفوارق التي تميز الألمان عن سائر الشعوب الأوروبية ، فيها أساسية وقائمة على الطبيعة . فإن اللغة التي يشترك فيها جميع الألمان تميزهم عن جميع الأمم الأخرى تمييزاً جوهرياً ..

وهكذا نرى أن فيخته يعتبر أن كل الذين يتكلمون اللغة الألمانية يكونون أمة واحدة . ويكرر فيخته رأيه هذا بعبارات مختلفة في خطبه المختلفة . إنه مخاطب الأمة الألمانية دون أن يلتفت إلى التجزئة التي مُنيت بها من جراء أثنائية الملوك والأمراء من ناحية ، ومن جراء دسائس اللول الأجنبية الطامعة في البلاد الألمانية من ناحية أخرى .

« إنه مخاطب جميع الألمان - جميع التاطلين باللغة الألمانية - مهما كانت البلاد التي يقطنونها ، والدولة أو الوحدة السياسية التي ينتمون إليها ، لأنه يعرف أن كل ما بينهم من فروق قليلة الأحداث المشتهة التي مرّت الأمة الراسدة إلى دمل عديدة » (١) .

ومثل هذا الشعور والاعتزاز باللغة القومية قد عُرِف في بولندا حينما غشيتهم جيوش الأعداء وذهبت بحريتهم ومزقت وحدتهم . فلم يجدوا من عزاء إلا في جانب لغتهم القومية ؛ فغشوا بها الأغاني الشعبية ، وتمسكوا بها بكل قوة وإصرار . وأصبحت عندهم حينئذ رمزا لوحدهم وعاداتهم وتقاليدهم القومية . وكلما تفتت العدو واشتد في منعمهم وتحذيرهم من استعمالها ازداد إصرارهم عليها وامتلئوا فخرًا بها واعتزازًا ، وصار حبهم لها عميقاً مقلداً تقديس الأديان والعقائد . ولقد كان الرجل أحياناً يتكلم اللغة البولندية لا لشيء سوى لإشباع العاطفة البولندية التي يتحدى بها عوامل الصف والإرهاب الخارجي ، وهو مع هذا يعلم جيداً أن كلمة واحدة قد تقوده إلى السجن . ومن ثم أصبح كل صوت يونلندي جزءاً من القومية البولندية .

ويؤكد فوسلار هذه المعاني الروحية السامية للغة

وتلك العقول — كما يقول بعض الدارسين — إلا « بإنشاء مدرسة جديدة من الكتاب » والمفكرين « وأن تطلع هذه المدرسة الناشئة إلا إذا أحيت أساليب اللغة العصرية » . وقد كان فيلسوف الشرق يقفأً واعياً ، يدرك تمام الإدراك أن اللغة العربية السليمة « سلاح يرميه المصممون دائماً (١) » . وذلك لأنها أداة الوحدة وسبيل القوة والقومية العربية الشاملة . كذلك لم يكن بدعاً أن يسعى الأستاذ المذكور طه حسين على الحكام الأجانب في المهود السابقة جهلهم بالعربية وإهمالهم لها . فهم « لم يلتفتوا إلى أنها لغة القرآن والسنة والثقافة ، وأن إهمالها إهمال لهذا كله ، وأن عاقبة هذا الإهمال إنما هي الجهل ، جهل الذين أولاً ، وبهول الثقافة والعلم ثانياً ، والانتباه آخر الأمر إلى أن تقوم أمور الناس حل الجهل الذي يناقض العلم ، وعلى الجهل الآخر الذي يناقض العلم والأناة وكبح الشهوة وقهر النفس وأخذها في أمرها كله بالحق والعدل والمساواة بين الناس وأداء الإيجابيات منها تفق (٢) » . ونتيجة هذا كله كما قرر الدكتور طه هي نهاية أمر الأمة إلى الجهل العام الذي نشأ عنه الشر المستطير الذي يحاول جاهدين في هذا العصر الحديث أن نتخلص منه . لهذا هو شعور الحكماء والمصلحين في الشرق والغرب نحو اللغة القومية . وهذا ما نشعر به نحن ، ونودُّ صادقين أن نتخلص التية وتقوى العزائم ، وأن يتعاون المتخصصون وذوو الشأن على تطوير مناهج البحث في اللغة ، وعلى تخطيط دراساتها تخطيطاً جديداً ملائماً لمتطلبات العصر والحياة الحاضرة .

مراجع البحث :

- (١) دائرة المعارف البريطانية الجزء السادس عشر ، مادة Nationalism ، طبع سنة ١٩٥٢ .
- (٢) الأستاذ صالح المصري : ما هي القومية ؟
- (٣) الأستاذ صالح المصري : آراء وأحاديث في الوطنية والقومية .
- (٤) الدكتور طه حسين : مرآة الإسلام .
- (٥) الدكتور محمود قاسم : جبال الدين الأفغاني .
- (٦) Ullmann : Words and Their Use
- (٧) Vassler : The Spirit of Language.

- (١) انظر « جبال الدين الأفغاني » الدكتور محمود قاسم ص ٢٦ - ٢٧ .
- (٢) الدكتور طه حسين « مرآة الإسلام » ص ٢٩٨ .

هذه الأعمال لا يندعها الفرنسيون مسألة لغوية فحسب ، بل هي في نظرهم مسألة قومية ووطنية وسياسية أيضاً . وقد كان هذا العمل باعثاً للملك فرنسا على إصدار مجموعة من القوانين الخاصة باللغة ، كما وكلوا أعمالاً لغوية مهمة إلى أعلام اللغة والأدب . وكان من نتيجة ذلك كله تأسيس الأكاديمية الفرنسية ، وقد وضع المتخصصون من اللغويين كل إمكانياتهم وعبقرياتهم في خدمة اللغة .

وقد كانت الدولة في فرنسا هي البادئة في سبيل التقدم اللغوي ، وفي سبيل العمل على توحيد اللغة القومية . وتابعت الثورة الفرنسية ما بدأه الملوك من قبل . وفي سنة ١٧٩٠ قدمت الجمعية الوطنية في فرنسا خطة مدروسة للعمل على التخلص من اللهجات المحلية والخواص الإقليمية في اللغة ، قصداً إلى التوحيد اللغوي ، ونشرت الجمعية مذكرة ضافية في هذا الشأن وبعثت بها إلى كل الأقاليم الفرنسية .

وإذا كانت هناك رغبة في تنمية اللغة القومية والأخذ بيدها فيجب أن يكون الباعث على ذلك حاجة قوية عميقة ، كما فعل « لوتر » الذي خدم اللغة الألمانية الحديثة أجلّ خدمة ، والذي بعثها من جديد وانتشل عناصر توحيدها من ذلك البحر المضطرب المليء باللهجات المحلية . لقد كان هدف « لوتر » من ذلك تقريب كلمة الله من الناس : تقريبهم من الكتاب المقدس . وقد حذا حذوه في ذلك الكتاب والرسميون في ألمانيا أيضاً حينما كانوا مهتمين بخلق دولة ألمانية موحدة .

• • •

ولقد أدرك جبال الدين الأفغاني أهمية النظر إلى اللغة العربية ، أي لغة العرب القومية التي توحد بين أهدافهم وغاياتهم . وكان من رأيه أن الإصلاح اللغوي أساس كل إصلاح ، إذ الأمر عنده يجب أن يبدأ بالنفوس والعقول . ولا سبيل إلى إصلاح هذه النفوس

أخطاء في ترجمة القرآن

بقلم الأستاذ عبد القادر محمود

[نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين]

« قرآن كريم »

الزعرى غلة الموقف وهو الأمر حتى عنه من لا يرى أنه حل المسألة سلا نهائياً ، وبهذا جعل الاحتجاج بالآية على النزول بالمعنى دون اللفظ يقدح وأما [

وأقول : وهذا يؤكد أيضاً أن الترجمة لا تؤدي وحدها على الأقل المعنى النفسى للقرآن ولسانه العربى المعجز بمعانيه وسرائر ألفاظه ، ولهذا فكرت فى الرجوع إلى المفسر متكامل لترجمة القرآن فرجعت إلى الأستاذ أوبرى Arberry الذى كان رئيساً لقسم اللغات القديمة فى جامعة القاهرة فى كتابه .

(The Koran Interpreted) London 1953, Vol 1, 11

وسأعرض نماذج منه مسبوقة بالنص القرآنى الأصلى لأؤكد أن الترجمة إلى أية لغة حتى فى الأدب لا تؤدي ما تؤديه لغة الأدب ذاته فى قارئها من الأصل ، فما بالك بكتاب مقدس نزل بلسان عربى مبين .

ولست أنكر الترجمة بالطبع حتى فى القرآن ، ولكن يجب أن يكون المترجم متلوفاً ومترسلاً للقرآن ومعانيه صديقاً لسرائر ألفاظه - ويجب ألا يقوم بهذا العمل الضخم الخطير واحد ، إنما تقوم به لجنة أو لجان ، هذا يترجم ، وهذا يفسر وهذا يملق ويربط ما بين المعنى البعيد والقريب ، وهذا يظهر إعجاز التعبير ثم يقدم كل ذلك فى عمل واحد يستطيع الأجنبى أو الأعجمى غير العربى أن يتعرف ويتذوق ويتفهم القرآن ويفسره ووجوه هذا التفسير ، بل أحكامه الدينية والدنيوية جميعاً. ونعود إلى موضوعنا المقارن لنبيين لحقيقة الأمر فى أمثلة.

خطر لى أثناء دراساقى الجامعية المتشعبة فى أصول مذاهب الشيعة ، أن أصادف نصوصاً قرآنية مترجمة للغتين : الإنجليزية والفرنسية ترجمها سير وليام ميور فى (حياة محمد) ، جولدنزهر فى العقيدة والشرعة فى الإسلام ، (مذاهب التفسير الإسلامى) ونيكلسون فى (التاريخ الأدنى للعرب) وقد لاحظت أن الترجمة القرآنية متهافة غالباً وأن الآية العربية القرآنية تفقد روحها وطعمها إن مع هذا التعبير بالنسبة للغة الأم . وتذكرت الآية الكريمة من سورة الشعراء (سورة ٢٦ آيات ١٩٣/١٩٥) « نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربى مبين » ولم أجد تفسيراً رائعاً لهذه الآية الكريمة مثل تفسير الزعرى^(١) فى الكشف فهو يجعل المعنى هكذا : نزل به الروح الأمين على قلبك بلسان عربى مبين لتكون من المنذرين [ولو كان أعجميا لكان نازلا على سمك دون قلبك لأنك تسع أسرار حروف لا تفهم معانيها ولا تمها . وقد يكون الرجل عارفاً بعدة لغات فإذا كلم بلسانه التى لفها أولاً ورشاً عليها وتطبع بها لم يكن قلبه إلا إلى معنى الكلام وتلفها بقلبه ولا يكاد يفتن للألفاظ كيف جرت ، وإن كلم بغير تلك اللغة وإن كان ماهراً بمعرفة كان نظره أولاً إلى ألفاظها ثم فى معانيها فهذا تقرير أنه نزل على قلبه لنزوله بلسان عربى مبين] .

وقد علق أستاذنا الجليل الشيخ أمين الخولى^(٢) فى إحدى محاضراته القيمة على ذلك فقال [وبذلك المنهج النفسى فى فهم سلال المتكلم بلسنة الأم وسال المتكلم بغيرها ، كشف

(١) الكشف : الزعرى ج ٣ ص ١٣٢

(٢) أمين الخولى مجلة كلية الآداب ١٩٣٦

● المآل الأول :

[الآيات من ١٦ إلى ٢٠ من سورة البقرة]

ه أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فأرسلت
تجاريتهم وما كانوا مهتدين . مثلهم كمثل الذي
استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم
وتركهم في ظلمات لا يبصرون ، صم بكم عني
فهم لا يرجعون . أو كصيب من السماء فيه ظلمات
ورعد وبرق يجعلون أصابعهم في آذانهم من
الصواعق حذر الموت والله محيط بالكافرين . يكاد
البرق يخطف أبصارهم كل ما أنشأ لهم مشوا
فيه وإذا أظلم عليهم قاموا ولو شاء الله لذهب
بسمهم وأبصارهم إن الله على كل شيء قدير .

أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى

Those are they that have bought error at the price
of guidance.

فما ربح تجارتهم وما كانوا مهتدين

and their commerce has not profited them,
and they are not right-guided

مثلهم كمثل الذي استوقد ناراً فلما أضاءت ما حوله ذهب

بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون

The likeness of them is as the likeness of men who
kindled a fire, and when it lit all about him
God took away their light and left them in darkness
unseeing.

صم بكم عني

Deaf, dumb, blind

فهم لا يرجعون

So they shall not return;

أو كصيب من السماء

Or as a cloud burst out of Heaven

فيه ظلمات ورعد وبرق

In which is darkness and thunder and lightning

يجعلون أصابعهم في آذانهم

They put their fingers in their ears

من الصواعق حذر الموت

Against thunderclaps, fearful of death

والله محيط بالكافرين

And God encompasses the unbelievers ;

يكاد البرق يخطف أبصارهم

The lightning wellnigh snatches away their sight;

كما أنشأ لهم مشوا فيه

Whensoever it gives them light, they walk in it

وإذا أظلم عليهم قاموا

And when the darkness is over them, they halt :

ولو شاء الله لذهب بسمهم وأبصارهم

Had God willed, he would have taken away
their hearing and their sight

إن الله على كل شيء قدير

Truly, God is powerful over everything

والملاحظ أن الترجمة شبه حرفية ، ثم إن كثيراً
من دقائق المعاني العربية في اللسان القرآني غير
دقيقة أمثال : (كمثل الذي استوقد ناراً) و (ذهب
الله بنورهم) و (والله محيط بالكافرين) كما يلاحظ
أن الألفاظ العربية في هذه الآيات والتي تحتوي
على هذه الصور الرائعة لا تتجاوز السبعين لفظاً على
حين أنها في اللغة الأجنبية ضعف ذلك .

● المآل الثاني

[الآيات ٢١ إلى ٢٧ من سورة الروم]

ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً
لتسكنوا إليها ويجعل بينكم مودةً ورحمة إن في
ذلك لآيات لقوم يتفكرون . ومن آياته اختلاف
أنسكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين .

ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها
وجعل بينكم مودة ورحمة

And of His signs is that he created for you, of your-
selves spouses, that you might repose in them.
and He has not between you love and mercy.

إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون

Surely in that are signs for a people who consider

ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف أنسكم وألوانكم
And of his signs is the creation of the Heavens and
Earth and the variety of your tongues and hues

إن في ذلك لآيات للعالمين

Surely in that are signs for all living being.

وألاحظ خطأ واضحاً في (إن في ذلك لآيات
للعالمين) (for all living being) والنطق العربي بكسر
اللام في العالمين بمعنى جمع العالمين (العالمين) ويجب

و (Say) العامة فلا تفيد المعنى القرآني التشريعي لأن القرآن ليس بلاغة فقط وإعجازاً ، بل هو تشريع أيضاً .

● المثال الرابع

فلإذا انتقلنا إلى تصوير قرآني لمشهد ضخم كيوم القيامة نرى الترجمة تدعو للرثاء .

وها هو ذا النص العربي القرآني من سورة الحج آية (٢٤١) مع إيضاح المعجز :

« يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم ، يوم ترونها تذهل كل مُرْضِعة عَمَّا أَرْضعت ، وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سُكارى وما هم بسكارى » .

يا أيها الناس اتقوا ربكم :

O Men : — fear your Lord
إن زلزلة الساعة شيء عظيم
Surely the Earthquake of The Hour is a mighty thing

يوم ترى النساء يتنملن كل مرضعة ما أرضعت
On the day when you behold it, every suckling woman shall neglect the child she has suckled

وتضع كل ذات حمل حملها
And every pregnant woman shall deposit her burden,
وترى الناس سكارى وما هم بسكارى
And thou shalt see mankind drunk, yet they are not drunk.

وألاحظ أن ترجمة القيامة والبعث الأكبر — (The Hour) بالساعة ! كما وردت في القرآن لاتفيد المعنى الأدنى في كلمة (الساعة) فالذي يقرأها في الأدب الأجنبي أو اللسان الأجنبي هكذا ، لاشك يسخر من التعبير وبخاصة إذا أضيف إلى الساعة زلزلة . ولو ترجمها بيوم النشور أو البعث ، أو جهنم النشور لكان أدق . فالاتفاظ القرآن سرائر كما ذكرنا وكما نقول . ولناظر لترجمة (وترى الناس سُكارى وما هم بسكارى) يجد تهافت التعبير عن بلاغته في اللسان القرآني العربي المعجز .

أن تكون ترجمتها (Savants) هذا إلى عدم الدقة والتركيب البلاغي العربي في الترجمة بالطبع .

● المثال الثالث :

وفد أدت الترجمة الحرفية أو المحافظة على حدود هذه الترجمة إلى ترجمة هذه الآية :

« قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ، وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن » سورة النور آية (٢١ - ٢٢) هكذا :

قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم
Say to the believers, that they cast down their eyes and guard private parts

وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن
and say to the believing women, that they cast down their eyes and guard their private parts.

ويحفظن فروجهن

وألاحظ أن كلمة (Cast down) لا توكل معني (يغضون) أو يغضضن تماماً كما أن لـ (فروجهم) (وفروجهن) بـ their private parts بأجزائهم وأعضائهم الخاصة لا توكل المعنى . فالمعنى هو التحصين . ويجب أن تكون الترجمة نابعة من معنى التحصين والحصانة والعفة ، فإن القارئ في اللغة الأجنبية عندما يقرأ : وقل للمؤمنات أن يحترسن أنفسهن خاصة فإنه لا يدرك مطلقاً مضمون التعبير القرآني حتى لو نطق وصرح القرآن بلفظ فروجهم وفروجهن .

ثم لفظ (قل) (Say) ليس المقصود به قل بمعنى القول في الترجمة ، فليست المسألة أقوالاً ، إنما كان الواجب من المترجم أن يكون عربياً أو معتمداً على مفكر عربي مسلم متمرس بالقرآن ومعانيه وسرائر ألفاظه . فالقرآن العربي حين يقول : قل معناها شيء حتى وواجب لازم لا تقص فيه . أما (قل) العامة

صُورٌ مِنَ الشَّعْرِ الْجَدِيدِ

تحليل ودراسته

بقلم الدكتور عبد المدين إسماعيل

من أجل هذا نجد أنفسنا مضطرين إلى بيان الأفكار النظرية السابقة — من خلال التطبيق — عن طريق تحليلنا للصور الناجحة والصور غير الناجحة على السواء . وبهدفها — كما قيل — تمييز الأشياء .

ونبدأ الآن بالوقوف عند الفكرة القائلة : إن « الصورة » تستكشف شيئاً مساعداً شيء آخر ، وأن المهم هو هذا الاستكشاف لا المزيد من معرفة المعروف . وقد بدأنا كانت وسيلة الشاعر إلى الاستكشاف تتمثل في أعلى صورها التعبيرية في « التشبيه » و « الاستعارة » . وقد سبق أن عرفنا أن البلاغة الجديدة ، بلاغة « الصورة الشعرية » ، تعدُّ أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما . فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة ، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل « الصورة » وتؤدي دورها . غير أن الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها .

ولقرأ الآن هذه الأسطر من مطلع قصيدة بعنوان « ذات مساء » من ديوان « الطين والأظافر » للشاعر محي الدين فارس . يقول :

في مقالنا السابق عن « تشكيل الصورة الشعرية »^(١) عرضنا للجانب النظري من قضية الصورة الشعرية ، والوجهة الفلسفية الجديدة التي على أساسها يقوم تشكيل الصورة في الشعر الجديد . ولما كانت الفائدة من هذه الدراسة النظرية لا توفى ثمرتها الحقيقية إلا إذا ساندتها دراسة تطبيقية ، فقد رأينا أن نورد هذا المقال لدراسة تحليلية لمجموعة من الصور الشعرية الجديدة تتبين من خلالها القيمة الفنية لطريقة التشكيل الجديدة^(٢) . ولما يمكن أن يكون بينها وبين الطريقة التصويرية القديمة من فروق .

وينبغي أن نقرر منذ البداية أن تشكيل الصورة الشعرية في ضوء الفلسفة الجبالية الجديدة أو على أساس منها ، لا يتأتى في يسر لكل شاعر ، وهو كذلك لا يتأتى للشاعر بمجرد أن يلم بالحقائق التي سبق أن عرضناها والتي نسوق لها اليوم صوراً من التطبيق (وما كنا لنزعم قط لدراستنا هذه أن تكون تعليمية) : وإنما تنضج الرغبة في نحو هذا الاتجاه التشكيلي الجديد في نفس الشاعر المعاصر وفقاً لثقافته ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني . ومن ثم لا يجدى التقليد قط إذا لم يكن الشاعر على وعي تام بهذه الحقيقة الفنية . ومن ثم كذلك تفشل بعض محاولات التشكيل الجديدة ، أو يجانبها النجاح على أقل تقدير .

(١) انظر العدد ٣٤ من طه ليلية .

الغاية التصويرية . إنه — بعبارة أخرى — لم يزدنا معرفة بما هو معروف فضلاً على أن يستكشف لنا غير المعروف .

وكذلك حين ننظر إلى الاستعارة في «عاجر النجوم» لا يثيرنا الكشف الذي وصل إليه الشاعر . فكون النجوم لها عجائر ، أو كونها هي ذاتها عجائر ، لا يبعث في نفوسنا أى حقيقة وجدانية أو أى استشراف لحقيقة وجدانية ، بل إنها لا تكاد تعمق أو تزيد معرفتنا بما هو معروف . هذا فضلاً على أن «مين النجم» قد صارت — ولعلها كانت منذ قديم — استعارة تقليدية . هذا من جهة . ومن جهة أخرى لا تقضى المهاجر — وإن كانت هي ذاتها حسية — أى عنصر حسي على النجوم أكثر إثارة من النجوم ذاتها . المهاجر لا تقضى على النجوم أى لون أو شكل أو طعم أو ملمس ، أو أى تركيبة حسية لها أثر خاص في تحريك سائرنا أو توليها أو مجرد ابتعائها .

وواضح أننا لسنا نغيب هذه الاستعارة من حيث إن الشاعر جعل للنجوم عجائر ، بل لأن المهاجر هنا لفظ فقير في إثارة فضلاً على عدم خصوصيته في هذا الموضع . والحقيقة أن التشبيه لا ينفصل عن الاستعارة في هذا السطر الشعري . فإن تكن الصورة الماثلة في التشبيه ، وكذلك الصورة الماثلة في الاستعارة ، كلتاهما قاصرة بذاتها وفي ذاتها من الناحية التعبيرية فلماذا ينبغي أن تنتقل ترواً إلى تمثل هاتين الصورتين الجزئيتين في وحدة شاملة تربط بينهما . فكثيراً ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب .

الصورة في مجملها — إذا اقتطعت من السياق — تدل على مهارة وذكاء وإن لم تكن تدل على شاعرية . فالغربة أو الجفوة التي يحسها الإنسان للوهلة الأولى بين البرق والدموع ما تلبث أن تخف وطأتها حين

ذات مساء عاصف . .

ملغج الأفاق بالغيوم
والبرق مثل أدمع تفر من عجائر النجوم
والرياح ما تزال في أطلالنا تنمو
وزروع المموء .

واغبيات حتى طيور الغاب في عجايب الكروم
كالطفل خلف أمه الروم
انطلقت بلادنا من قبوها الضرب
علاقة . . علاقة الزئير .

وهي أسطر — كما يبدو للوهلة الأولى — مشبعة بكثير من التشبيه والاستعارة . وإذا نحن تجاوزنا السطرين الأولين إلى الثالث صادفنا في هذا السطر تشبيهاً واستعارة . أما التشبيه ففي قوله ، «البرق مثل أدمع» وأما الاستعارة ففي «عجائر النجوم» . ترى هل يصنع هذا التشبيه وهذه الاستعارة كلاهما صورة فنية ؟ أو هل يتعاونان معاً — على أقل تقدير — في ذلك السطر من الشعر على إبراز تلك الصورة ؟

من الناحية البلاغية الصرف يمكن انتقاد التقليب من حيث إن علاقة التشابه غير قائمة ؛ فالبرق ليس كالأدمع . البرق لمح غاطف والدموع تفرق في العيون أو تنساب هوائاً . وكون هذه الأدمع «تفر» من عجائر النجوم لا يعنى أنها كالبرق تلمح في لحظة ثم تختفي . إن فراو الدمعة من العين تصوير لحركة خروج الدمعة ، أى أنه تصوير للفعل وليس تصويراً للشئ نفسه .

هذا من ناحية التشابه المفضى . وأما من ناحية الإثارة — وهي الأقرب إلى معنى «الصورة» — فالمعاني النفسية التي يثيرها البرق تكاد لا تلتقي في شئ مع ما تثيره الدموع ، سواء أكانت هذه الدموع بعد ذلك تفر من عين الإنسان أم من عجائر النجوم .

غير أن هذا النقد البلاغي فقير . وربما بدت الصورة بدورها فقيرة من خلاله . فالتشبيه على هذا النحو يكاد لا يفي بالغرض البلاغي القديم فضلاً على

كانت نجوم في الأطلال تحمل معها الموم كزرها في
التفوس ، وإذن فلا بد أن نجوم السماء كانت « حزنة »
وليس البرق الذي يشاهد خلال تلك الغيوم إلا دليل
حزنها . إنه أدمعها كما قال الشاعر . وحين انضمت
الرؤية الشعرية فيها بعد أمام الشاعر ، وكشف لنا عن
ارتباط ذلك الخيال الشعوري بكينيتها ، عاد إلى المشهد
الأول في ختام جولته الشعرية ليقول في وضوح :

.. وليها رمب

نجوم مطرقة حزينة .

إن شعور الكاتبة والحزن هو الذي يلون المشهد
كله . غير أننا في الحقيقة حين نتمثل هذه الصورة
(والبرق مثل أمع تنر من عاجر النجوم) « نعرف » أن
الشاعر يريد أن يقول إن النجوم حزينة ، تماماً كما
قالها بعد ، لكن المعرفة شيء والكشف شيء آخر .
إن حزن النجوم يفقد أماننا جديته حين نتمثله من
خلال البرق اللامع .

وعلى هذا النحو تفسل هذه الصورة أو بنائها
النجاح الفني سواء في وضعها المخلود أو في السياق
العام ، لأنها لم تتضمن أي كشف وجداني جديد .
والحق أننا قليلاً ما نصادف مثل هذا الكشف ، لكنه
حين يتحقق يرتفع بالشعر إلى مستوى رفيع من الجلال
والنبل .

تقول الشاعرة ملك عبد العزيز في أغنيها الأولى
إلى « نجمة الغروب » :

هناك خلف غابة النجوم

وخلف أسرار النجوم والظلام

ترجع الإله

والذي يستوقنا هنا بصفة خاصة فيها « غابة النجوم »
فكلمة « غابة » هنا قد ابتعثت في نفوسنا لزاء النجوم
في السماء فيضاً من المعاني والمشاعر . الغابة ترتبط في
نفوسنا بمعاني الظلام والوحشة ، وقد ترتبط كذلك
بمعنى الضياع . فنحن في حياتنا لم نعرف الغابات

يعرف الإنسان أن هذه النجوم ليست إلا دموع
النجوم . لكن هذه الجفوة لا تزول إلا ليحل محلها
نوع من الجمود والبرود . إن الصورة المجلدة قد
صارت بحيث لا تنكرها الطبيعة ذاتها ولا تنكرها
الحواس . فالنجوم تتلألأ بالبياض ، وعلاقة البياض
اللماع بين البرق والنجوم تدرکہا الحواس إدراكاً
مباشراً يسراً . ولو بكت النجوم حقاً لما بكت إلا برقاً
أو شيئاً يشبه البرق . وهنا — ومن أجل ذلك — يتجمد
أماننا المشهد ، وتصبح العلاقة بين « الصورة » والحقيقة
الطبيعية علاقة موازنة وتطابق بين شيئين كلاهما
حسى . فهناك البرق والنجوم ، يقابلها النجوم
والعيون . ولو شئت أن تلمس المطابقة بين هذه العناصر
الحسية جميعاً لما أعيتك الحيلة . وهذا النحو من
التصوير الذي يعتمد فيه الشاعر على ذكائه في عقد
مثل هذه المقارنة بين الأشياء أو المطابقة بينها لا يكون
تصويراً شاعرياً خصباً وإن كان في بعض الأحيان يمثل
بلاغة أسرة . فهذه الصورة إذن تروعا بشاعريتها أكثر
مما تروعا بشاعريتها ، مثلاً تروعا بلاغة المطابقة في
الصورة التي رسمها ابن المعتز ذات يوم للهِلال حين
قال :

وانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلت حولة من صبر

فصدق المطابقة هنا لا يشترنا كما تشرنا الصورة
الشعورية الصادقة . إن المطابقة لا تنجر في نفوسنا
تلك المشاعر الثرة التي تنفجرها الصورة التي تبدأ
رحلتها من هناك ، من وجدان الشاعر ، والتي تخرج
إلى الوجود بما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلط
في اللاوعي الجمعي عند الإنسان .

وإذا نحن تمثلنا الصورة التي يتضمنها هذا السطر
الشعري في السياق العام من الصور التي ترعرع بها
التقصيدة استطعنا أن نلمس ذلك التطوين الشعوري الذي
قد يلوح لنا — وإن كان باهتاً — خلال هذا السياق .
فالمساء كان حاصفاً كثيباً عما تلبّد فيه من غيوم ، والريح

عند انصاف الليل
 رحابة الميدان ، والجدران تل
 تبتني ثم تختفي وراء تل
 وريقة في الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت في الدروب
 ظل يقوب
 يمتد ظل
 وعين مصباح فضول مل
 دست على شامه لما مررت
 ويباش وجداني بمقطع حزين
 بدلت ثم سك
 - من أنت يا . . . من أنت ؟
 الحارس الذي لا يبي حكايتي
 لقد طردت اليوم
 من غرتي
 وصرت ضالعة بدون اسم
 هذا أنا
 وهذه مدينتي !

الطبيعية ، ولم تتخذ منها - كما يصنع الأوروبيون مثلاً -
 ملاذاً من حرارة الجو أو مسرحاً للعشاق ، وإلا لكان
 لها في نفوسنا وقع آخر ، وإنما ترتبط مشاعرنا لإزاء
 الغابة بقصص الطفولة الخرافية وما فيها من تهويل
 وتصاوير . إن اختراق الغابة والخروج منها خروج إلى
 بر الأمان ، إلى النور وإلى الحياة . فالغابة إذن في هذا
 السياق الشعري لا بد أن تكون صورة للإحساس
 بالحجاب الكثيف والحائل الصفيق دون الشاعرة
 والحقيقة ، دون الشاعرة والنور ، وإن تكن هذه الغابة
 غابة من النجوم . فالتنجوم المتألثة - رغم نورها
 الساطع - ليست إلا غابة موحشة رهيبة . وهذا النور
 المنبعث منها ليس - في إحساس الشاعرة - نوراً على
 الإطلاق ، وإنما يكمّن خلفها النور .

وهكذا استطاعت « غابة النجوم » في بساطة عجيبة
 أن تولّد في نفوسنا هذه المعاني ، بوصفها ولدت غيرها
 في نفوس الآخرين ، فإن ميزة الصورة الخصبية أنها
 تستطيع أن تشع في كل اتجاه ، وأن تسمع لك باستكناه
 المزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك . إنها صورة
 معطاءة ، تكشف عن الجديد دائماً .

...

ويتبع هذه الفكرة في طبيعة « الصورة الشعرية »
 الجديدة أن تكون بحيث تتجاوب أصدائها (سواء
 أكانت تشبهاً أو استعارة أو رمزاً) في كل مكان من
 القصيدة . فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة
 الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي
 في الصورة العامة ، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور
 الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوي والخصب .

ولنترق الآن هذه الصورة ، إنها قصيدة بعنوان
 « أنا والمدينة » للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي .
 يقول الشاعر :

هذا أنا
 وهذه مدينتي

وأول صورة تصادفنا في هذه القصيدة هي صورة
 الجدران التي تقبّل كائناً ، أو كالتلال المتراسة
 بعضها وراء بعض ، والحق أن أبرز ما في المدينة
 الجدران ، بخلافها أمام عين الريفى الذى ألف الطبيعة
 المفتوحة . إن الطبيعة في الريف تكشف عن نفسها ،
 ومرى العين فيها يصطدم بالأفق البعيد . أما المدينة
 فكلها خفايا وأسرار ، وجدار يقوم بعد جدار ،
 يحجب النظر ، ويغلق الطريق أمام النفس فلا تجد
 ما تتعاطف معه . إن هذه التلال من الجدران للشعر
 الإنسان بحمارته وضآلته حين يقيس نفسه إليها . ترى
 أتتردد في القصيدة أصداء هذا المعنى ؟ إن القصيدة
 لتتنى هذا الشعور وتؤكد من خلال الصور الأخرى
 التي ترد بعد ذلك . الوريقة (وكونها وريقة يعلن منذ
 اللحظة الأولى عن ضآلتها وحزانتها) التي دارت في
 الريح ثم حطت ثم ضاعت في الدروب ليست إلا
 صورة لضآلة الإنسان وضياعه . وكل شيء في المدينة
 يضيغ . كل شيء ينساقط دون الجدران . وكذلك
 الظلال ما تكاد تمتد حتى تنوب . كل شيء يتحرك ،

مريثات لها دلالتها الخاصة على وقائع معينة من الحياة . ولا نزاع مطلقاً بين وجودها الواقعي وغير الواقعي ؛ ففى قمة الدلالة الرمزية ما تزال الواقعة المريثة تثبت وجودها وتؤدى دورها ، وقد يستعمل الرمز لدلالته الحقيقية الواقعة . كل هذا صحيح ، غير أن الصورة المجهلة هى التى تحدّد للرمز دلالاته المطلوبة فى اقترانه بالرموز الأخرى . وهذه الصورة المجهلة — كما قلنا — تركيبة عقلية لا تخضع لعالم المشاهدة .

وتتضح لنا هذه الحقيقة حين نطالع كذلك — على سبيل المثال — قصيدة الشاعرة العراقية نازك الملائكة ، وهى بعنوان « طريق العودة » . تقول فيها الشاعرة :

نعود وهذا طريق الإياب
يلتص حمارته وزناية أسراه
نسير ويرى باب
هنا ، وجدار هناك يد الطريق
طبيبهم
ولهم سحابة استيق
تلم عند ظهر
وعابرة ، دون معنى قد البصر
يد حيث لا نعلم
نمر بنا لا تفكر فيها
وتسى ونجهل أما نسينا
ولا نعلم

واكتفى هنا بهذا المقطع ، فالقصيدة طويلة ، لكنه يكفى لغرضنا . فالطريق والباب والجدار والسياح والمعبرة كلها رموز تشكل الصورة العامة فى هذا المقطع . والسام والصغير يرتابة الحياة هو الشعور الذى ألّف بين هذه الوقائع فى صورة متكاملة :

... وعدنا نسير ويلمنا المنى
إلى آخر ضيق
وبدقنا كل شيء نراه
إلى يأسنا المطبق
وتشمر أما عسجرتنا ؛ ضجرتنا وطفنا الحياة ...

...

ومن الحقائق التى قررتها بشأن الصورة الشعرية ،

وكل شيء يتطوّر ، وكل شيء ينتهى إلى لا شيء ، إلى الضياع . وليست الجدران وحدها ما يميز المدينة ، بل تميزها العيون كذلك . العيون التى تصنع بنظراتها سياجاً من الجدران حول الإنسان تسجته فيه . إنها تشلّ حركته وإرادته ، وتجعله عبداً للآخرين لا ملك نفسه . وكل هذه العيون قد تجمعت فى « مين المصباح الفضول للمل » فى عين ذلك « الحارس الهب » الذى لا يمي حكاية الشاعر . إن « حكاية مريّة ولا شك ؛ حكاية هذا الشاعر . إن الجدران لتعجب عن نفسه كل شيء ، وتحول دون مطامحه ورغباته . إنه الآن طريد « غرفته » التى لقي فيها ذات يوم الأمن والراحة ، طريد نفسه التى همجته وانثقت عليه . وتركته يضع كما يضع كل شيء فى المدينة ، ولا تبقى إلا الجدران ، تلالاً وراء تلال .

وهكذا نجد رمز « الجدران » قد ترددت أصداؤه فى شتى جوانب القصيدة ، كما أنه يتعامل مع الرموز الأخرى — الوريقة ، الظل ، عين المصباح ، الحارس — قد أحدث نوعاً من التماسك الشعوري فى القصيدة كلها حتى جعل منها صورة نفسية موحدة .

وهنا نتضح لنا طبيعة الرمز العجيبة ، تلك الطبيعة الثنائية التى تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي فى وقت واحد ؛ فالجدران والدروب والمصباح والحارس كلها عيّنات واقعة فى المدينة ، وهى بغير شك عوامل إثارة . إنها تمثل وقائع فى حياة المدينة لا يمكن إنكار قيامها . لكن هذه العيّنات والوقائع فى الوقت نفسه لا تمثل — ولا تقدر بذاتها أن تمثل — أى تركيبة عقلية ذات دلالة خاصة . وقد رأينا فى تحليلنا للصورة المجهلة المتمثلة فى القصيدة كلها أن هذه العيّنات قد خضعت لتركيب عقلية خاصة جعلت لها فى مجموعها وفى مفرداتها كذلك دلالة خاصة . إن الصورة النفسية هى التى جمعت بين هذه العيّنات وألّفت بينها ، وهى التى نقلتها من واقعها المرن إلى ذلك الوجود الفكرى . ومن غير شك ستبقى هذه المريثات

كل حال - من خلال واقع عيني يحاول أن يضيفه إلى تلك الصورة الشعرية حين يجعل للريح سواعد مديدة .
وبعبارة موجزة أقول : إن الصورة الشعرية اكتملت عندما قال الشاعر « والريح تجلده » ثم هبطت عندما أضاف إليها « سواعد المديدة » .

ولقد صادفت أكثر من شاعر يحدث يستخدم هذه الصورة استخداماً موفقاً على النحو الذي أشرت إليه . فالشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي يقول مثلاً في قصيدته « الموت في الخريف » :

« يا صامتاً والستيان الشامب المفرور تجلده الريح » .

والشاعر حسين علي صعب يقول :
« الريح يجلد جسدي ويمر ملتح الميروب » .

ولم يشأ واحد منهما أن يدلنا على الأداة التي استخدمتها الريح في عملية الجلد ، لأننا في غير حاجة إلى معرفتها . هذا وإن عاد الشاعر « صعب » فأفسد الصورة بتجديدها (جلد يد) عن مرور الريح ملتحاً الميروب .

وهذا النقد نفسه يوجه إلى كثير من صور الشاعر يحيى الدين فارس .

وصورة أخرى تزيد الأمر جلاء . يقول الشاعر في قصيدته « ذات مساء » التي سبقت الإشارة إليها :

وفيرنا المريج
لبابة تترش الباء
مصلوة كأنها مسج

فالوصف الذي أضيف إلى اللبابة بأنها تترش السماء قد حدد مجال التصور ، لأنه أشعرنا على التو كما لو أن الشاعر يتحدث عن لبابة حقيقية ، فن طبيعة اللبابة الحقيقية أن تترش . ولو أنه فحّت هذا الواقع الطبيعي واكتفى باللبابة المصلوبة فقال :

وفيرنا المريج
لبابة مصلوبة كأنها مسج

لكان ذلك أكثر فنية ، ولكانت الصورة أكثر خصباً وأكثر إيجاعاً .

إن الشاعر كثيراً ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدنا كل تماسكها البنائي ولا يبقى منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها . سواء الأصلية فيها والمضافة إليها . فليس المهم دائماً أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة ، أي موافقة لمنطق المكان والتسبيق المكاني للأشياء . صحيح أن « الروية » الشعرية ينبغي أن تكون واضحة ومحددة أمامنا منذ البداية حتى نستطيع التغاذل إلى الفكرة أو الشعور المائل فيها ، غير أن « الروية الشعرية » لا تقف عند حدود الروية البصرية ، إنما هي قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دوراً حيوياً في تلك « الروية الشعرية » .

يقول الشاعر يحيى الدين فارس من قصيدة بعنوان « السلم » :

« والريح تجلده سواعد المديدة »

وفي هذه الصورة نلاحظ أن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من تصوره الطبيعي لمصطلح « الجلد » إذ يرتبط الجلد بالسوط ، أو بأي شيء ذي أطراف طويلة . فإذا كان الجلد هنا هو الريح فلا بد أن تكون لها سواعد مديدة تشبه السياط . ومن هنا اكتملت أمام أعيننا صورة الجلد بكل حذاويرها فكان ذلك عائقاً بدوره دون الاستفراق في الروية الشعرية . كان لا بد هنا من تفتيت هذه الصورة الطبيعية أو شبه الطبيعية والاستفتاء تماماً عن السواعد المديدة . أما الاهتمام بهذه البلاغة المزيلة في جعل الريح لها سواعد فشيء يفسد الصورة ، إذ المهم في الصورة أن تصور الريح جلاداً وليس المهم فيها أن يكون لهذا الجلاد سواعد مديدة . فالريح ليست جلاداً في واقع الأمر إنما هي كذلك في التصور الشعري ، وعندئذ ينبغي ألا يهم بها الشاعر من حيث هي ، إنما من حيث الوصف الذي يستطيع أن يشقه منها . فإذا هو تمثلها جلاداً فهذا من حقه ، لكن ليس من حقه أن يوهنا بصدق هذا الوصف - لأننا في غير مجال الحاجة على

أن يكون مضاعفة لها وتأكيذاً لخطوطها وألوانها .
وهذه الصورة — بعد — تبدو أمامنا كما لو كانت
مشهداً متجمداً على لوحة ، في استطاعة المصور
التقليدى أن ينقله بخلافه ليصنع منه لوحة فنية
تقول — غاية ما نقول — إن هاهنا حريقاً ، دون أن
تثير فينا إحساساً بأى شيء .

ولست في حاجة هنا لأن أبرز الإمكانات الفنية
التصويرية التي كان من الممكن أن تتصدر من مشهد
الحريق ذلك ، فإن تجاوز الألوان والخطوط في هذا
المشهد إلى الحركة الداخلية التي تتوجج بها النفس لإزائه
كفيلة بأن تشكل هذا المشهد تشكيلاً جديداً مثيراً .

والشاعر القديم قد يصور الأشياء جامدة في المكان
كما صنع أبو تمام هنا ، وقد يصورها في حركتها ،
وعندئذ يصنع — تقريباً — ما يصنعه الشريط السينمائي
حين يتابع الأشياء في حركتها . ونذكر هنا على سبيل
المثال مشهداً واحداً للشاعر الجاهلي . فهو بعد أن
حدثنا عن ناقته وعن سرعتها يقول :

فرى خلفها من الرجس والو
قسع مئيناً كأنه إهباء
وطراقا من خلفهن طراق
ساقطسات أثوت بها الصحراء

فهى إذ تجري تثير خلفها الغبار ، وتترك في
الرمال آثار طرقاتها المتتابعة الممتدة خلفها والتي تتلاشى
وتستمر تتلاشى على البعد كلما أمنت الناقه في المسير .
هذا المشهد المتحرك مشهد سردي ، كثيراً ما نصادفه
على شاشة السينما ، لكنه رغم توافر الحركة فيه لا يعدُّ
تصويراً حسيّاً ولا يدل على تفكير حسي . إنها « لقطة »
أمنية للمشهد ، والحركة التي فيها حركة مرئية كأي
شيء مرئي . ولا شك أن الشاعر قد استخدم فيها
مقدرته على الملاحظة وقدرته على تطويع اللغة لمتابعة
تلك الحركة ، أعنى الحركة المرئية .

ومن الحقائق التي قررناها كذلك بشأن الصورة
الشعرية أنه ينبغي التفريق بين التفكير الحسي والروية
البصرية للشيء . صحيح أن الروية ضرب من الحس ،
وصحيح أن الصورة المرئية تتمثل للعين ، لكن
التفكير الحسي أكثر إغلافاً في صميم الأشياء من مجرد
الوقوف عن سطوحها وأشكالها المرئية . وقد ذكرنا
أن كثيراً من المذاهب الفنية الحديثة في التصوير تحاول
أن تنزع هذه النزعة الحسية في التفكير وفي التعبير
على السواء . فلم يعد المصور يعنى بحرفية الشكل
الخارجي وما فيه من تناسق وجمال بمقدار عنايته
بتناسق الحركة الماثلة في الأشياء ، في صميمها وفي
علاقاتها بعضها ببعض . ونحن نفكر في الأشياء تفكيراً
حسيّاً عندما نفكر فيها على هذا النحو .

وقد كان الشاعر القديم يجيد محاكاة الأشياء
ونقل المشهد نقلًا أميناً لا يفوته منه شيء مما تقع عليه
الحواس . وكثير من شعر أبي تمام والبحرّى وابن
الرومي وغيرهم يمثل هذا الانجذاب . نذكر على سبيل
المثال وصف أبي تمام لحريق « عمورية » حيث يقول :

ضوء من النار والظلام عاكسة
وظلمة من دخان في ضحي شجب
فالشمس طالعة من ذا وقد أقلت
والشمس واجبة من ذا ولم تحب

هذه الصورة تنوافر فيها كل الخطوط والألوان
المرئية التي يصنعها الحريق . كل شيء في مكانه .
الضوء والنار والظلام والدخان . والصورة مكتملة
أمام العين الباصرة ، وهي من الناحية التشكيلية تماثل
الواقع تماثل مطابقة ، لكنها بعد كل ذلك لا تدل على
تفكير حسي . والبيت الثاني الذي تلاعب فيه الشاعر
بالمشهد نفسه مرة أخرى ، فترك الضوء والظلام والنار
والدخان إلى مقابلاتها الحسية من طلوع شمس في
الظلام وغروب شمس في الدخان — هذا البيت كذلك
لا يخرج عن إطار الصورة المرئية نفسها ، ولا يعدو

لوحة ولا على شريط سينمائي . وما حاجتنا إلى هذا التصوير ونحن نحسها في صميمنا ؟ إننا نعرفها في نفوسنا ، وقد استكشفها لنا الشاعر هنا عن طريق تفكيره الحسي في الطبيعة . إن الطبيعة كذلك تتضمن حركة ، وتتضمن أحاسيس تصحب هذه الحركة . وليست رحلة العصور في شرايين الزهر إلا باعثاً على الحركة والفتح . إننا نرى الزهر وقد تفتح ، لكننا لا نفكر عادة في تلك الحركة الداخلية غير المرئية التي انتهت بالزهر إلى التفتح . لكن الشاعر ذا الأحاسيس الحادة هو الذي استطاع أن يحس تلك الرحلة الطويلة التي تنتهي بالفتح ، رحلة العصور في الشرايين . إنها رحلة الدم في شرايينه أولاً وقبل كل شيء ، وإن إحساسه الغامض بهذه الرحلة ليترجم نفسه من خلال الطبيعة فإذا هو خلال هذه الترجمة يستكشف لنا أسرار الطبيعة .

وعلى هذا النحو يمثل التفكير الحسي في الصورة الشعورية ذلك التفكير الذي يتغلغل فيه الشاعر من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفية التي تترجم ذلك التفكير .

وهذا اللون من التفكير نفسه يمثل وراء تلك الصورة الأخرى التي أحس الشاعر فيها نفسه شجرة مرت بها الأمطار فتحركت في صميمها تلك الرغبة الحادة التي يحس بها الإنسان للبلد والعطاء ، الرغبة في أن ينتج ويثمر ، بعد فترة طويلة من الجذب . لقد انتفى عهد الطفولة الحسية ، حيث تغلف الأحاسيس نفسها بالحياة ، وتكشفت تلك الأحاسيس صريحة بأثر ذلك للتير ، ذلك الطائر الأخضر الذي حمل رسالة البعث إلى الشاعر . هذه القفزة الحسية ecstasy التي تموج في نفس الشاعر لم يكن سبيل إلى تصويرها وهي خفية صورة تجسمها إلا بمثل صورة الشجرة تلك . فن خلال تصورنا أو إدراكنا الحسي للشجرة إذ تنبها الأمطار وتثير فيها الرغبة في الإنتاج وإعطاء

أما الشعر الحديث فيغلب عليه طابع التفكير الحسي بالمعنى الذي سبق أن شرحناه . فليس الغيب في صورة أبي تمام افتقادها الحركة ، وإنما افتقادها الحركة الباطنية . والشاعر المحدث يولى هذه الحركة كل عنايته ، فقد وثق الشعراء المحدثون في الحس الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية ، ومعاينته بذلك للحقائق الجوهرية .

يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من قصيدة له بعنوان « حلم ليلة فارغة » :

وبعد صمت لم يزل
الطائر الأخضر طار
الفصل ما زال يسحره
كأنه ما غادر الحب ولا احتفى
كأن نجمة خفية تدور
كأن أحس رحلة العصور
وهو يسير في شرايين الزهر
كأن شجرة من الشجر
مرت بها الأمطار
فسار في أعماقها حلم التير
وانحلت الأسرار
بعد طفولة طويلة ، بعد انتظار

فالطائر الأخضر رسول محبوبته أفضى في صمته برسائله ، ثم طار . ولستأ ندري ماذا كان مضمون الرسالة ، كل ما في الأمر أن شيئاً في الطبيعة قد حدث ؛ فالفصل دبّت فيه حركة انتشاء . إن الحياة قد تحركت في الأعماق ، وهي حركة لا تراها العين ، إنما نحسها بالنفس ؛ إنها حركة خفية مبعها خفى .

فكيف صور الشاعر هذه الحركة ؟ إنه يحس في نفسه رحلة العصور وهو يسير في شرايين الزهر . إنها رحلة الحياة في الجهاد ، رحلة الدم في الجسم حين ينشط فيوزع القوت على كل جزء من الجسم وينبه الكسول أو المتكاسل . إنها حركة لا تراها العين وإن كنا نحسها في انبها . حركة لا يمكن تصويرها في

فى الشعر الجديد ظاهرة التكثيف الزماني والمكاني فى انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها . ففى الصورة الشعرية تتجمع عناصره متباعدة فى المكان وفى الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد . وهذا يفسر عادة من وجهة نظر التحليل النفسى بأن العمل الفنى إنما يتم والفنان فى حالة حلم . وكثير من الشعراء يحدثوننا عن أنهم كتبوا أروع أعمالهم الشعرية وهم فى حالة تشبه حالة المسحورين . وعلماء النفس يطلقون على هذه الحالة لفظة *somnambulism* أى السر فى أثناء النوم . ومن ثم قيل — كما سبق أن ذكرنا — إن القصيدة حلم الشاعر . وفى الحلم تحطم الحدود المكانية والزمانية ، وتصطدم الأشياء بعضها بعض مبركة عن النزعات المصطرفة فى نفس الشاعر ، عن المواجه والمطامع . عن التفكير الذى تخليه الرغبة . وعلى هذا ينبغي ألا تأخذ المسألة من ظاهرها فتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان إنما تلتقى فى العلوية الشعرية اعتباراً ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا لمن عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك وقد تثير الاستعزاز ، كما نصنع عادة فى بعض ألعاب التسلية البيئية ، وقد فشل الملعب الدادى *dadaism* فى أن يخرج للوجود أعمالاً شعرية رائعة لأن فكرة أصحابه الأساسية فى كتابة الشعر كانت تقوم على أساس الاختيار الاعباطى للمفردات ، ورفضها بعضها بجانب بعض كيفما اتفق . إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلى الشامل . إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً فإن هذا الارتباط ما يزال — ولا بد أن يكون — خاضعاً لمنطق الشعور .

يقول الشاعر محمد عفيفى مطر من قصيدة له بعنوان « قبض الريح » ، بعد أن تحدث عن لقباً ممتعة له بحبيته لم يقطعها سوى فكرة هيرمة فى زى شيخ

الثمار بعد أن عانت الكثير من الجفاف والإجداب — نستطيع أن نتمثل تلك القوة الحسية التى ملأت نفس الشاعر . الصورة الماثلة أمام عيوننا لا تقول شيئاً ذا بال ، صورة الشجرة تساقط عليها المطر . لكن هذا المشهد الخارجى لا يتفصل أمام الشاعر عن مشهد داخل يدركه بحسه ، لأنه قبل كل شيء يحسه فى نفسه . وليست هناك فى الحقيقة شجرة وليس هناك مطر . إنه مشهد مخلق ولا شك ، وإن كانت العين المبصرة لا تنكره . والشاعر لم ير هذا المشهد فى البداية ولم يرد قط أن يصوره لنا ، كما قد يصنع شاعر تقليدى حين يريد وصف الربيع مثلاً . فليس لدى الشاعر أى نية من هذا النوع ، إنما هو لون من التفكير الحسى تجسم فى ذلك المشهد فلم يجد الشاعر بدءاً من أن يتبناه حتى يعانق نفسه . وفى هذا المرحلة ، حين يعانق الشاعر والطبيعة ، تخضع الطبيعة للتشكيل الحسى لدى الشاعر ، تخضع لفكرته ، فإذا لم يهتز فكرته ، وليست صورة لبناتها . هكذا كان الأمر حين جرى العصر فى شرايين الزهر ، وهكذا كان الأمر كذلك حين أحست الشجرة بالرغبة فى الإنتاج وإعطاء الثمار ، وحين أحست بأن الأسرار قد تكشفت ، وأنها لم تعد طفلة .

هذا اللون من التفكير الحسى يختلف تماماً عن استخدام الشاعر للألفاظ الحسية أو استخدامه المزيد منها . وهذا يدهى إذا نحن تذكرنا أن الألوان فى ذاتها والمزيد منها فى اللوحة التصويرية لا يضمن للوحة النجاح الفنى . المحسوسات والحسيات فى ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك ، والشاعر — كالرسام — يستخدم هذه الأدوات ، لكنها لا تؤدى وظيفتها على الوجه الصحيح إلا بتوجيه من الشاعر . وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولاً وآخرها .

• • •

على هذا من الحقائق الأساسية الخاصة بالصورة

وواضح أن هذه الصور الجزئية لا تمثل وحدات طبيعية تجتمع أو تتلاقى في منطق الزمان والمكان كما التقت هنا . فالأفاعي هنا تعوم على حواف الدوامات أو الغدران (بعض النظر كذلك عن أنها دوامات أشباح وغدران أهات) ، وهذا نسق في المكان لا يقبله منطق المكان . وهذه الأفاعي كانت نفسها كانت تأكل - في رؤية الشاعر - الشمس ، في حين أنه - أي الشاعر - كان يحدثنا عن الليل ، فقد كان في عينيه « شادوف » بسبب الليل أوهاماً غشائية ، وهذا نسق في الزمان لا يقبله كذلك منطق الزمان . إنما التقت هذه الأشياء المتباعدة في المكان الطبيعي والزمان الطبيعي - التقت في هذه الصورة الشعرية ، في هذا الحلم المروع ، لأنها جميعاً أكثر الأشياء مجاوراً في نفس الشاعر . وفي الصورة الشعرية يشكّل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً يتفق وحالته الشعورية البسيطة / إنه يقوم - كما رأينا - بعملية تكثيف الزمان والمكان ، فإذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك وقد تتداخل في زمانه ومكانه . وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة . ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلي ، لأن النظر العقلي سيفرضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراك الشعر فيها .

وفي مثل هذه الصورة كثيراً ما يستغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التي تنقلها إليه الخرافات والأساطير والحكايات أو التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور . وهي في كلا الحالتين تمثل وسيلة تفاهم روحي أوضح وأقوى من أي وسيلة أخرى .

يقول الشاعر محيي الدين فارس في قصيدته « ذكريات الحرب » :

« ... ويمتحن الليل حتى إشغال جنائز هندية تحترق »

يثر العظات ويهدد هذا الحب الناعم بالمصير الأليم الذي يخضع له كل ما يخضع للزمان والمكان ، وبعد أن ضرب موعداً للقاء آخر ونزعة حاملة ، يقول وقد عاد في وحدته ليل والصمت والهواجس :

.. ويا ليلى قد أخلصت روح الليل أسزاني
وأوراني وأحلامي

وعاجت في هروق الصمت كالسات من الأفكار
وفي حبي شادوف يصب الليل أوهاماً غشائية
ودوامات أشباح ، وغدراناً من الأهات
تعوم على حوافها تصاور غرامية :

أفاح تأكل الأضواء . حتى الشمس تأكلها
عير الزهر مسؤم الخطي يلهث
وغابات مفلول الريح يهترما
ودود يحفر الساحل

يواري فيه إنسانين مسحورين
ويا ليلى لو أن الكرى يخطر
على عيني كي أرتاح .. كي أرتاح !
وأحسّن طيفك المظنور في جنبي حتى السح
وكي أنسى نباح الجرح
وأنتى درجة الطاحون
إذا ما دار هداراً على الأحياء ...

فالدوامات والغدران التي تعوم على حوافها الأفاعي التي تأكل الأضواء ، وعير الزهر المسحوم الخطي ، والغابات التي يهترها الريح ، والدود الذي يحفر الساحل ليواري إنسانين - كل هذه الصور الجزئية ليست تشكيلاً عقلياً واعياً ، وليست كذلك تشكيلاً اعتبارياً ، إنما هي صور ترسبت في لاوعي الشاعر ، ولم يثرها هنا ولم يجمع بينها إلا شعور غنى بالخوف من المستقبل ، من الفكرة الهرمة التي دخلت في مبراث الشاعر الروحي ، من الطاحون الذي يدور هداراً على الأحياء ، من الموت . هذا الخوف الكبير الضارب في أعماق الشاعر هو الذي أثار هذه الصور ، وهو الذي جمع بينها . إنه حلم مليء بالرب . والرب هو الذي جعل الأفاعي تعوم على دوامات الأشباح ، وجعل الدود يحفر في الساحل قبر إنسانين .

كالقمص .. الخ ، بعد حالة اليأس والتدهور والانكسار التي عبرت عنها القصيدة ، يعطى الجانب الآخر المومل في الحياة ، وتتلق هذا الخطاب بالصحو والشفاء والنهضة ، بنور الأمل بعد ظلام اليأس كما عاد النور من قبل إلى عيني يعقوب . وفي هذا الاتجاه ذاته يقول الشاعر نفسه في قصيدته « أبي » :

« أبي يني ذراع
كهرقل »

وهكذا قد يلجأ الشاعر إلى عملية التكتيف الزماني والمكاني في تشكيل الصورة ، وقد يستغل رواسب الصور الشعبية التي تنقلها القصص بعد أن يضيف إليها من عنده بعض الألوان ، وقد يستمد الصورة كما هي من تراث الإنسانية الزاخر والمستقر في الضمائر . وفي أي من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد في تشكيل الصورة الشعرية ، ووعى سليم بنورها الفني .

بقيت القضية الأخيرة في شأن الصورة الشعرية ، قضية « التوقعات » . فالقصيدة الجديدة في تصور بعض النقاد المحدثين مجموعة من التوقعات النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها . وهذا شيء آخر غير ما يقال في بنية « القصيدة الطويلة » ، في القصيدة الطويلة ترتبط الأجزاء ارتباطاً عضوياً ينمو خلاله الشعور أو الفكرة ويتطور ، أما فكرة التوقعات فشيء يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء ، إذ أننا نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المتفصل بعضها عن بعض كل الانقصال ، يكاد كل مشهد فيها يقوم ببلاته ، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكاً مبهماً أن شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد ، كأنه يتخذ في كل مرة قناعاً جديداً . حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أفعى بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة . إن الفكرة

فنحن لم نر الجنائر الهندية فضلاً على أن نراها تحترق . وما أحسب الشاعر رأى شيئاً من ذلك . لكن الصورة هنا كانت مثيرة حقاً . إننا نعرف - من أين لا يهمنا الآن - أن الطقوس الهندية من أشد الطقوس الدينية تعقيداً وازدحاماً بالحركة والألوان والدخان والكتل البشرية . والذي استقر في ضمير الشاعر أن الجنائر الهندية لا بد أن تصبح تلك الطقوس ، ثم لم يقف خياله عند هذا الحد حتى جعل تلك الجنائر تحترق . ولستأ ندري بطبيعة الحال كيف تحترق الجنائر فضلاً على الجنائر الهندية ، لكن هذا لا يهم ، إنما المهم أن نتمثل بعد كل هذا كيف كان الليل « يبتلع » ، وأي اختناق .

ويقول الشاعر صلاح الدين عبد الصبور من قصيدة بعنوان « رسالة إلى صديقه » :

« خطابك الرقيق كالقميص بين منديل بمسح »

وهنا نلاحظ كيف يستوعب الشاعر تاريخ الإنسان الزاخر في نفسه ، وكيف يستمد من هذا الوجود التاريخي الزاخر بالقصص والدلالات الصورة المعبرة . وقصة قميص يوسف الذي ارتد به يعقوب بصيراً زاخرة بالدلالة ، مستقرة في الضمير الجمعي للشعب . والشاعر هنا لم يتم بتركيب صورة كما رأينا في الأمثلة السابقة ، إنما راح يعبر في هذه الصورة الناجزة المستقرة على نحو ما في ضمائر الآخرين كل طاقاتها التعبيرية . ويتحدد ذلك من خلال موقع الصورة من تطور المساق النفسي في القصيدة كلها . (من الطريف مقارنة هذه الصورة بالصورة التي تحدثنا عنها من قبل للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مجال الحديث عن التفكير الحسي في الصورة الشعرية ، فقد تحدث الشاعران عن أثر خطاب المنيب في نفسيهما ، عن حالة البعث التي صنعها بعد الممعد ، بمنهجين في التصوير مختلفين وإن كانا من أمز ما يمثل التفكير الشعري الجديد) . ووصف الخطاب بأنه

مقدرة صديقي . . . حكايتي سرينة الحتم
لأني حزين . . .

وفي نزهة الجبل يتحدث الشاعر إلى صديقه عن الطارق المجهول المثلث الشرير الذي جاء يدعو إلى المصير « والمصير هوة تروع الظنون » . بودّ الشاعر لو عاش كى يتم مع صديقه بنزهة الجبل التي كانت قد وعدته بها ، لكن ذلك الطارق الشرير لا عمله بل يسوقه سوقاً إلى المصير المروع . وفي السندباد يحدثنا الشاعر عن آخر المساء بعد أن يبلغ منه العناء مبهلة يعود السندباد ليرسى السفين :

وفي الصباح يقعد التمتع مجلس التمتع
ليسموا حكاية الضياع في بحر التمتع

وفي الميلاد الثاني يحدثنا الشاعر عن ميلاده الجديد بعد رحلة الضياع في بحر الخلد والضياع . وفرحة الشاعر بهذا الميلاد كبيرة ، لأنه يعود فيها إلى الحياة مرة أخرى بكل ما فيها من حسن وقبح ، ويعود أملاً في نزهة الجبل . وفي الترقية الأخيرة « إلى الأبد » يقول الشاعر :

أرج - - - - - ع - - - - - فأنشاه ما يزال
« والله بابيادك أنام »
« إلى المقام » ، « وفرقتنا » ، « نلتقي ساء غد »
لنكل التزال فوق رقعة السواد والياباس
ويعد غد ! ويعد غد !
سنلتقي . ب . لأبد .

في كل ترقية من هذه التريعات يحس الإنسان بالمعنى الأسيان في رحلة الضياع ، تلك الرحلة الخفية التي تتكرر في حياة الشاعر كل ليلة ، وفي حياة الإنسان منذ استهوته المغامرة ، في حياة أوليس وسندباد وشهريار وأمثالهم . إنه صراع أبدي لا ينتهي إلا ليعود من جديد كذلك الصراع الدائر على رقعة الشطرنج ، يموت فيه الملك كل ليلة ليعود فيحيا في اليوم التالي لتلخص معركة جديدة .

هذه المشاهد المختلفة تبرز في مجملها حقيقة الصراع

وقد ملأت نفس الشاعر تبدأ تراعى له من خلال كل ما تقع عليه عينه ، وما يقع عليه حسه ، وما هو مستخف في نفسه من تراث إنساني وروحي ، كأنك تحس بها قد أغلقت دونك كل طريق ، فحيثما اتجه تمثلها هناك ، فإذا هو أغلق نفسه دون الأشياء اصطدم بها كذلك في أعماق نفسه . وفي هذه الحالة نجد أنفسنا نتقل مع الشاعر من شيء يقع في حياته ويعيشه ، وقد يقع كذلك في حياتنا ونعيشه ، إلى شيء ندركه في خفاء دون أن نعيشه ، لكننا كأننا ما كان المشهد نحس في كل مرة بأن شيئاً ما يلع علينا ويتأكد وجوده في كل مرة . وفي هذه الحالة نجد أنفسنا متصرفين عن كل بلاغة جزئية قد تصادفنا إلى تمثل للمشهد في مجموعه وفي الصدى الذي يتجاوب فيه من المشاهد الأخرى .

هذه الصياغة جديدة في الشعر بعمامة وفي شعرنا العربي خاصة ، وليس يقدر على إنجازها كل شاعر . وبعد أن اشاعت . إس . إليوت أعظم الشعراء المعاصرين في امتلاك ناصية هذه الصياغة . وفي شمسها الطويل أستطيع أن أعد قصيدة « رحلة في الليل » للشاعر صلاح الدين عبد الصبور أنضج ما ظهر من شعر في هذا الاتجاه .

تتكون هذه القصيدة من ست توقيعات ، ولكل ترقية عنوان مستقل كما لو كانت قصيدة بذاتها (بحر الخلد - أغنية صبرة - نزهة الجبل - السندباد - الميلاد الثاني - إلى الأبد)

في بحر الخلد يحدثنا الشاعر عن « رحلة الضياع في بحر الخلد » ، حين يقبل عليه المساء ويتفرق الرفاق ، وينتهي الصراع الوهمي الدائر على رقعة الشطرنج لكي يبدأ في غد من جديد . وفي الأغنية الصغيرة يحدث الشاعر صديقه عن الطارق الصغير الذي يقعد جناح الخنثان على واحدة الزغب في ظلام الليل ، وإذا بأجلد منهم يحط ذات مساء ليفتك بالطائر الصغير . ثم يختم الأغنية بقوله :

القصيدة لا تختلف في منهجها التشكيلي عن أى قصيدة أخرى من الشعر الجديد . ومن الممكن الاستغناء تماماً عن التعاون الجانبية فيها وضم أجزائها بعضها إلى بعض فتمثل بذلك منهج البنية العضوية النامية لا منهج البناء « التوقيعي » وإنما تتركز المشكلة أولاً وآخرها في المنهج النفسى المتبع في تصوير الفكرة .

• • •

وبعد؛ فأرجو أن أكون - من خلال هذا التحليل - قد أوضحت قضايا التشكيل الجديد للصورة الشعرية في غير ما نحن أو إصراف .

الذى به تقوم الحياة ، وموقف الإنسان من هذا الصراع . وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة . وفى هذا سر نجاح هذه الصور ، في ذاتها وفي مجموعها . وأحب أن أنه أخيراً إلى أن المسألة في هذا المنهج من التشكيل الشعرى أنه لا يتأتى بمجرد التقليد ، وليست المهمة كذلك أن نقسم القصيدة إلى عدة أجزاء وأن نضع لكل جزء عنواناً (قصيدة « دفاع عن الكلمة » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى تبعت هذا المنهج ؛ فقد قسمها الشاعر إلى عدة توقيعات وأطلق على كل توقيعة عنواناً مستقلاً ، لكن الحقيقة أن



بَيْنَ الْفَنِّ وَالطَّبِيعَةِ

نظم الدكتور كركب إبراهيم

وإذن فليس يكفى فى نظره «لاو» أن تقول إن الفن هو الذى يعيننا على أن نحكم على الطبيعة ، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أنه لا مجال للبحث عن تفسير الجمال الفنى ، اللهم إلا فى الفن نفسه .

بيد أننا لو رجعنا إلى تاريخ الفن ، لألفينا أن كثيراً من الفنانين والنقاد الفنين وعلماء الجمال أنفسهم ، قد وقفوا الفن تحت إمرة الطبيعة ، فدعوا (مثلاً) إلى تمجيد الطبيعة ؛ كما فعل روسو ، أو قالوا إن الطبيعة هى الملهمة الكبرى لأهل الفن ، كاقدر الرومانتيكيين ، أو نادوا بأن الفن إن هو إلا عبادة الطبيعة كما زعم «رسكن» ...

وهذا «ديدرو» Diderot ، يحدثنا عن الطبيعة — فى كتابه فن التصوير — فيقول : «إن الطبيعة لاتألأ أمراً عاملاً على الإطلاق ... بل إن لكل صورة — جميلة كانت أم دمية — قلباً ؛ وليس بين الكائنات جسماً موصوفاً واحد يمكن أن يقال عنه إنه ليس على ما يراد أو إنه ليس كما ينبغي أن يكون . »
وهذا رينان Renan يغالى فى تمجيد الطبيعة فيقول :
«إننا لا نجد فى الطبيعة بأسرها أدنى خطأ فى الرسم» ، «بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقرر «أن العالم جميل لأنه أنتم به الإنسان» ! . أما رسكن Ruskin ، فإننا نجد لديه دعوة صريحة إلى عبادة الطبيعة ، بوصفها المصدر الأوحد للفن ، ومن هنا فإننا نراه يهيب بالفنانين أن تخضعوا للطبيعة خضوعاً أعمى ، دون أدنى اختيار أو انتقاء . وهو فى هذا يقول : «ليتمسك الفنان المبدع من روح الاختيار ، فإنه روح سفيه مبتذل يحول دون التقدم ، ويشجع على التميز ، ويثبت فى نفس الفنان الضعف والتأخر ... وحسبها

ليس أيسر على عالم الجمال من أن يقول : إن الفن «محاكاة للطبيعة» ، كما قال قديماً أفلاطون وأرسطو وغيرهما من أساطين الفكر اليونانى . ولكن ؛ إذا لم يكن هناك فارق بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى ، فإذا عسى أن تكون جذوى الفن ؟ وإذا كانت اللوحة الفنية التى يرسمها المصور لأى منظر طبيعى لا تختلف فى شىء عن ذلك المنظر نفسه ، فإذا عسى أن تكون وظيفة ذلك الرجل الذى يتوسط بيننا وبين الطبيعة ، ألا وهو الفنان ؟ وإذا كانت «الطبيعة» وحدها هى التى تتكلم بتفسير كل ما فى «الفن» من جمال ، فلم «وحد» الفن ؟

كل هذه أسئلة تدفعنا بالضرورة ، إلى إثارة مشكلة العلاقة بين الطبيعة والفن ، فإنه لو كان الفن مجرد نقل عن الطبيعة ، لكانت المحاكاة الدقيقة هى أعلى صورة من صور الفن ، ولأصبح التصوير الشمسى هو أسمى الفنون الجميلة على اختلاف ألوانها ، ولكننا نشعر بأن الجمال الطبيعى شىء ، والجمال الفنى شىء آخر ؛ ونحن ندرك أنه كما أن الطبيعة لا تكثر بالحق ، ولا تبالى بالخير ، فإنها أيضاً قلما تكثر بالجميل أو تبالى بالجمال . ولعل هذا هو ما حدا بعالم الجمال الفرنسى المشهور «شارل لالو» Charles Lalo ، إلى القول بأن مدرسة الفنان إنما هى الصناعة لا الطبيعة ، لأن قيم الجمال هى أولاً وبالذات ، قيم صناعية وليست قياطبيعية . فليس «الفن» فى نظر هذا الباحث مجرد بطاقة لا فائدة منها للعالم الطبيعى ، إنما الفن هو المبدأ الذى يستند إليه العالم الطبيعى نفسه فى سعيه نحو التماهى أو الإعلاء .

فنائاً ؟ أو بعبارة أخرى : هل تكون كل ميزات الفنان هي حدة البصر ، وشدة التدقيق ، والقدرة على الالتقاط أو التمييز ؟ هذا ما يجيبنا عليه المصور الإنجليزي المشهور « كُنْستابل Constable » بقوله : « إننا لا نرى الشيء حقاً إلا حين نفهمه » . فليس يكفي للفنان أن يعين النظر إلى الطبيعة ، وأن يسجل كل ما تنطوي عليه من جوانب ، بل لا بد له من أن يسعى جاهداً في سبيل فهمها على حقيقتها . ولا يقنع في ظن الفنان أن فهم الطبيعة أمر يسير ، فإن الفنان لو كالعالم في حاجة إلى الكثير من الصبر والمجاهدة والتواضع . وكما أن فن قراءة النقوش المبروغرافية على معابد قدماء المصريين ، هو فن مكتسب يحتاج إلى تعليم ، فكذلك يمكننا أن نقول : إن فن رؤية الطبيعة إنما هو فن مكتسب بالمران والمراس والتحصيل .

ونعني المصور الفرنسي « دلاكروا Delacroix » إلى الحد الذي ذهب إليه « كُنْستابل » ، فيقول : « ... » . لكنني لست أعني بذلك أن يكون فنهم يرجع إليه الفنان حين تمرره العرقة الفنية الدقيقة . فنحن نعود إلى الطبيعة لكي نستقيها الرأي بخصوص اللون الصحيح أو التفصيلات الجزئية الدقيقة ، كما نرجع إلى القاموس لكي نبحث عن المعنى الصحيح للكلمة ، أو المعنى الحقيقي للفظ . أو الاشتقاق اللغوي للمصطلح . ولكن كما أننا لا نعد القاموس عملاً أدبياً ننقل عنه ، أو قطعة نثرية مثالية نعمل على محاكاتها ، فكذلك يجب على المصور ألا يعد الطبيعة نموذجاً فنياً ينسخه ، أو قطعة فنية مثالية ليس عليه سوى أن يعيد إلى محاكاتها . حقاً إنه لا بد للفنان من أن يشد لدى الطبيعة ضرباً عديدة من الإجماع ، وبخاصة حين لا يكون قد تجاوز بعد مرحلة البحث عن مفتاح أنغامه ، ولكن من واجبه أن يتذكر دائماً أن أي انسجام يقيمه على مثل هذه الدعامة الطبيعية لا بد من أن يكون وليد خياله الفني وحده .

بأن الفنان أن يرسم أي شيء كأنه ما كان ، وأنه عندئذ لن يحسن رسم أي شيء عن « إطلاق ... » . وأما الفن الكامل فهو ذلك الذي يستوعب كل شيء ، ويعكس الطبيعة جمهاً ، على العكس من ذلك الفن الباقس الذي يحترق ويزدرى ، وبالتالي فإنه يشبهه ويفضل أو يستعير ويهيمه

ونعني رسكن في دعوته إلى عبادة الطبيعة فيقول : إن كل مهمة الفنان إنما تنحصر في تسجيل الحقيقة على ما هي عليه ، فليس من حقه أن يغفل أي جانب من جوانب الواقع ، بل لا بد له من أن يستوعب الطبيعة في جملتها ، دون أدنى تفضيل أو اختيار . وما دام الفن ليس إلا ضرباً من ضروب « العبادة » ، فإن ما يجعل للفن روحه وجلاله ، إنما هو حب الجلال الذي يعبر عنه الفنان أو المصور ، ولكن بشرط ألا يضحي هذا الحب بأي جزء من أجزاء الحقيقة ، مهما بدا في الظاهر تألفاً ضئيل الشأن .

وقد لا يجد « رسكن » أية خصاصة هنا في أن يلغى كلمة « الحب » ، لكي يقتصر على القول بأن أعظم عمل يمكن أن يقوم به العقل البشري في هذا العالم ، إنما هو أن يعمد إلى النظر ، وأن يقتصر على تسجيل ما وقعت عليه عيناه . والواقع أن الأشكال الجميلة على اختلاف أنواعها إنما هي مستمدة من الطبيعة ، كما أن الأفكار الجميلة منها كان من تاسميا لا بد من أن تكون قد صدرت بطريقة مباشرة عن بعض المواضيع الطبيعية . وإذن فإنه لكي يكتفى أن يعرف المرء كيف « يبصر » حتى يصبح فناناً ، وإن كان كل منا لا بد من أن يرى الطبيعة على خلاف ما يراها أقرانه ... وهكذا نخلص « رسكن » إلى القول بأنه إذا كان في وسعنا أن نجد شخصاً واحداً بين مائة يعرف كيف يفكر ، فإننا قد لانعثر على شخص واحد بين ألف يعرف كيف يبصر !

ولكن ، هل يكفي أن يجيد المرء النظر حتى يصبح

الواقع أننا لو رجعنا إلى تاريخ الفنون ،
 لوجدنا أن فكرة «المحاكاة» لم تحتل أهمية كبرى في الفن
 إلا عند الغربيين وحدهم ، وأما لدى غيرهم من الشعوب
 فلم يكن الفن في يوم من الأيام مجرد نقل عن الطبيعة ،
 بل كان بالأحرى ، سعيًا جدياً نحو خلق عالم جديد مغاير
 لعالم الواقع . والظاهر أن الفنان لم يستطع أن يقنع يوماً
 بأن يكون مجرد عبد أمين ، أو تابع وفي للعالم الطبيعي ،
 بدليل أننا نجد في كل زمان ومكان أن الفنان قد حاول
 أن يعيد خلق المواضيع الطبيعية لحسابه الخاص ،
 وكأنما هو يبدعها للمرة الأولى لجعل منها موجودات
 فنية جديدة بالخلود . وقد يقع في ظننا أحياناً أن الطبيعة
 هي الأصل في سائر الفنون ، ولكننا سرعان ما نتحقق
 من أن ثمة فنوناً بأسرها لا تكاد تقوم على محاكاة الطبيعة
 أو المثلل عنها ، كفن «الموسيقى» أو فن المعمار مثلاً . وإذا
 كان «شوبهور» قد ذهب إلى أن الموسيقى هي المثل
 للأعلى لسائر الفنون ، فرعاً كان في وسعنا أن نقول
 إن الفنون جميعاً تنبثق جاهدة في سبيل التحرر من
 سيطرة الطبيعة ، على غرار الموسيقى . بل إننا
 ولو اقتصرنا على النظر إلى تلك الفنون التي تعتمد غالباً
 على المحاكاة ، كالتصوير أو الأدب مثلاً ، فإننا قد
 لا نستطيع أن نزع أن المحاكاة فيها مطلقة . ألا يقوم
 الفن هنا على صفة خاصة تتمثل في الاستعانة ببعض
 الوسائل المصطنعة والتأثيرات المفتعلة والطرق الفنية المبكرة
 من أجل استثارة القارئ والظفر باستحسانه ؟ ألا تتجلى
 عبقرية المصور أو الأديب أحياناً في تلك القدرة السحرية
 التي يستطيع عن طريقها أن يضع تحت أنظارنا عالماً
 خيالياً تكون وظيفته الأولى أن ينجي عائلنا هذا العالم
 المألوف الذي درجنا على أن نعيش فيه ، وإذن أفلا
 نحق لنا أن نقول مع «نيشه» : « إنه لا شأن للفن بطبيعة
 لا طراز لها ! »

حقاً إن الفنان قد يستعير من العالم الطبيعي عناصر
 جزئية يركبها ، أو يحاكي برصها يعيد تكوينها ، لكنه

أما «رودان Rodin» - المثال الفرنسي المشهور -
 فإنه يقرن الزرعة الطبيعية في الفن بزرعة تعبيرية واضحة ،
 فيقول موجهاً النصيحة إلى شباب المثاليين : « تكن الطبيعة
 لخدمك الوسيطة ، ولكنك تفتك فيها معلقة . ولعلنا علم اليقين أن
 الطبيعة ليست قبيحة على الإطلاق ، بل حينئذ أن تقصروا كل
 همك على الولاء لها ... إن كل ما في القوس جميل في عين الفنان ،
 لأن بصره النفاذ إنما يلمس ما لكل موجود من طابع خاص ، أهي
 أنه يكتشف فيه تلك الحقيقة الباطنة التي تنبثق من خلال صورته ،
 وليس الجبال في الواقع سوى هذه الحقيقة عنها ... فلتكن دراستكم
 إذن بروح الإيمان والتدين ، لأنكم عندئذ لن تمزقوا عن الاعتناء
 إلى الجبال ، بل إنكم لا محالة وافقون على الحقيقة » .

ثم يستطرد «رودان» فيقول ، محملاً شباب المثاليين
 من الاندفاع وراء التقليد أو المحاكاة :

« إنني أهابكم أن تكونوا صائقين ، ولكن هذا لا يعني أن تتوسوا
 البقية البديرة . إن ثمة دقة وضعية ، تلك هي دقة التصوير الفني ،
 والصعب Moulage » أما الفن الحقيقي ، فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة
 الباطنة . فنتكلم إذن كمن أشكاكم وكل الأوامر مبررة عن دوافع ...
 واعلموا أنه حيث لا تكون ثمة حقيقة باطنة ، فلن يكون ثمة فن
 كونوا صائقين إلى أقصى حد ، وإلى أعز درجة . ولا تردوا في
 التصوير عما يهيش بصدوركم ، حتى لو خصتم بأنكم لا ترونها
 مع الأفكار القائمة القائمة ... إن الموضوعات الجسدية كالتلة أمامكم
 في كل مكان . وهي لا تخرج عن كونها تلك الموضوعات التي نمرورها
 حق المعرفة .. ولكن كبار الفنانين إنما هم أولئك الذين ينظرون
 بعيونهم إلى ما وراء الناس جميعاً من قبل ، ويعرفون كيف يدرسون
 الجبال فيما هو عادي مأثور بالنسبة إلى أذهان العامة من الناس .
 أما الفنانين العاجزون فهم أولئك الذين يشعرون دائماً بالحاجة إلى
 استشارة نقارات الآخرين ! »

ثم يتحتم «رودان» هذا الحديث الشيق عن الفن فيقول :
 « إن بيت القصيد هو : أن يهتز الفنان ، ويس ، ويعشق ، ويأمل ،
 ويرتجف ، ويحي . ومعنى هذا أن المهم هو أن يكون إنساناً ، قبل
 أن يكون صائراً . وإذا كان «بكال» قد قال إن البلاغة الحقيقية تترأ
 من البلاغة ، فربما كان في اصطلاحنا أن نقول إن الفن الحقيقي
 يسفر عن الفن ... ! »

ولكننا نعود فتساءل : ماذا عسى أن يكون هذا
 «الفن الحقيقي» الذي يتحدث عنه «رودان» ؟ هل يكون
 معنى «الصدق» في الفن أن يقتصر الفنان على محاكاة
 الطبيعة ؟ ...

كائنًا ناطقًا ينفض بالحوية والحركة والإحياء . وهما ادعى الفنان نفسه أنه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، فإن فنه لا بد أن يجيء متطوياً على شيء من التبديل أو التعديل أو التحوير أو الاختزال . ألا يضطر المصور إلى التدخل في المنظر الطبيعي حينما يحمله إلى بُعدين فقط ؟ ألا يضطر المثال إلى الجور على الحى حينما يكسب حركته ضرباً من الثبات أو السكون ؟ .

أجل ، إنه قد يكون من السهل أن نتصور طبيعة مرسومة أو منحوتة تجيء مشابة تماماً لنموذجها الأصلي ، ولكن ليس من السهل « فيما يقول مالترو » أن نتصور مثل هذه الطبيعة بوصفها عملاً فنياً أصيلاً . والواقع أنه لكي يكون ثمة فن ، فلا بد من أن تكون العلاقة بين المواضيع المصورة والإنسان نفسه ، علاقة خاصة مغايرة في طبيعتها تماماً لما يفرسه علينا العالم . وهذا هو السبب في أن ألوان النحت قلماً تحاكي ألوان الواقع ، بدليل أننا حينما نكون إزاء صور مصنوعة من الشمع (وهي تلك الصور التي تطابق الواقع مطابقة تامة) ، فإننا قلماً نشعر بأننا لزاء « حمر فى » حقيقى ، بل نحن نشعر عندئذ بأننا لا زلنا في عالم الواقع .

ويمضى الناقد الفرنسي « مالترو » إلى حد أبعد من ذلك فيقول : « إن الفنان لا يبدأ حياته الفنية بالتأمل من الطبيعة ، وإنما هو يبدأها بالتأمل من لوحات كبار الفنانين » .

فالمشاركة التي يتحدث عنها علماء الجمال لا تتم بين الفنان من جهة والطبيعة أو الحياة من جهة أخرى ، إنما هي تتم بينه وبين علم الفن أو كبار الفنانين . ولا يصحح المرء فناناً حينما يقف مبهوئاً أمام أجمل امرأة في العالم ، إنما هو قد يجد نفسه على أعتاب الفن حينما تأخذ مجامع قلبه بعض اللوحات الفنية الرائعة ! فلا بد من أن يقترن التدخل في معراج الفن بضرب من الانفعال الحاد أو الإحساس القوى ، ولكن الانفعال هنا لا يتولد

في كلتا الحالتين لا بد من أن يقدم لنا « عملاً فنياً » يصرفنا — حين نراه — عن كل من العالم الموضوعي والعالم الذاتي معاً ! فليس الفنان مجرد صانع ينتج لنا بعض المواضيع الطبيعية ، إنما هو صانع مبدع يبدع سر الآلهة ، إذ يوحى لنا بما ضمت به القوى الخلاقية ، ويكشف لنا عما في الوجود من معان خفية ، وعلاقات ضمنية ، وقيم مستترة أودعها الآلهة صدر المخلوقات ! ولعل هذا هو ما عناه « سوريو » عالم الجمال الفرنسي المشهور حينما كتب يقول : « إن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الذى يأخذ كل حافته مهمة إعادة خلق هذا الكون ، لكن يبين ثلاثة كيف يمكن أن تجيء الخليفة غيراً عما هي عليه ! » .

ومن هنا فإن عالم الفنان لا بد من أن يجيء « حاراً بالعاني ، حافلاً بالقيم ، نابضاً بأسباب الاستتارة ، وفاقاً في حلل البهاء ، زائحاً بشئ ضروب الخصب والحوية والنواء . وهكذا يجيء « العمل الفني » فيقلب بتلك الموجدات الطبيعية الماثلة في مجال تجربتنا الحسية إلى عالم التسيان أو اللاشعور أو اللاوجود ، لكي يحتل مكانها في « صلب » واضطداد إيمان راسخ بحقه في الخلود ! ويختلف قد لا يجانب الصواب إذا قلنا مع الشاعر الألماني « جيته » : « ما كان الفن لنا إلا لأنه ليس بالطبيعة » ، أو إذا قلنا مع المصور الإسباني « بيكاسو » : « إن الطبيعة والذين لها ظاهرتان متايزتان تمام التمايز » .

والحق أن الأشياء — في نظر الفنان — ليست مجرد مواضيع ساكنة يراها على ما هي عليه ، إنما هي مواضيع مرنة يراها على نحو ما يمكن أن تصير . ومن هنا فإن « الأشياء » لا بد من أن تفقد على يد الفنان خاصية أو أكثر من خصائصها الرئيسية ، لكي تصبح أهلاً لأن تنقل إلى ذلك العالم الفني العجيب الذي قد لا يجوز عليه الفناء . وهكذا ينعدم « العمق » الحقيقي في الصورة المرسومة ، « ونعمى » الحركة الحقيقية في النثال المنحوت ، وتبقى اللوحة مع ذلك موجودة حياً يحمل شئاً لأسباب البقاء ، وبطل النثال مع ذلك

يشعر الفنان بأن عليه أن يأخذ العالم على عاتقه ، لكي يعيد تكوينه ، بدلا من أن يكفى بتقبله على ما هو عليه ! ومعنى هذا أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم ، إنما هو ينبثق عن أسلوب جديد في خلق العالم . وما كان الفن ليأخذ بمجامع قلوبنا لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على الكون . ولكن الفن بأسرنا ويستهيونا ويملك قلوبنا ، لأننا نجد فيه تراثاً بشرياً يعبر عن قدرة الإنسان على هزيمة القدر ، وتحدي الزمان ، ومناصفة الواقع ، وخلق عالم جديد مغاير للعالم الطبيعي . وإذا فليس سر البشرية الأعظم هو تلك الصدقة الغريبة التي قلقت بنا إلى هذه الحياة الدنيا لكي نعيش متأرجحين بين أمر المادة وجاذبية النجوم . وإما الأحجية الكبرى في وجودنا البشري، هي تلك القدرة الإبداعية التي نسمع لنا بأن ننزع من ذواتنا صوراً عظيمة هائلة نستطيع عن طريقها أن نتذكر **الله** **الذي** **هو** **وجودنا** **من** **عدم** !

• • •

إننا لنجهل - على وجه الدقة - ماذا كانت ديانة قدماء المصريين على حقيقتها ، فإن هذه الديانة بالنسبة إلينا إن هي إلا موضوع دراسة ، وربما كان جهلنا أعظم بسر هذا التمثال أو ذلك من تماثيل القراعنة ، فإننا لسنا نعرف على وجه التحديد ماذا كان يعنى كل تمثال بالنسبة إلى ناحته ، ولكن التمثال بالنسبة إلينا هو شيء أكثر من مجرد موضوع دراسة . وآية ذلك أن إحالة المادة المختلطة إلى صورة بشرية (وهو ما أضفى على التمثال نعمة الوجود) إنما تجعل للتمثال في أعيننا لساناً ناطقاً كان صاحبه يجهله . وما كانت تلك المحاولات المضنية التي طالما بلما البشر في سبيل إعادة خلق الكون من جديد عبثاً لا طائل تحته ، فإن الموت قد انسحب على كل حي ، على حين بقيت - وحدها - تلك الصور البشرية التي أبدعها خيال الفنانين في كل زمان ومكان !

عن المشاركة في العالم الطبيعي ، بل هو يتولد عن المشاركة في العالم الفني . ومعنى هذا أن ما يجتذبنا إلى هذا الفنان أو ذاك ، ليس هو كونه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، بل كونه يثقلنا إلى عالم آخر ينزعنا من قلب الواقع ! .

وكما أن هذه المجموعة المتسقة من الأنغام قد تجعلنا ندرك فجأة ، أن نمة عالماً موسيقياً ، أو كما أن تلك المنظومة المتناحمة من الأبيات قد تجعلنا نكتشف بالفعل أن نمة عالماً من الشعر ، فكذلك قد يجيء هذا المزيج المتسق من الألوان والخطوط فيروقتنا من سباتنا ويقودنا إلى عالم آخر ! ولكن عالم التصوير ليس بالضرورة عالماً فائتقاً للطبيعة ، أو عالماً علوياً قد اكتسب روعة وفخامة ، إنما هو عالم مهيأ لاسيلا إلى إرجاعه إلى عالم الواقع . وقد يتصور البعض أن هذا العالم الفني لا بد من أن يكون وليد الحلم أو صنعة الآلة . ولكن الحقيقة هي أنه مجرد « عالم إنساني » قد اثبت من أحضان ذلك الخلق الحر الذي يريد إعادة خلق الكون من جديد ! ولهذا يقول «المالرو» إن كل فن إنما هو في صميمه صراع ضد القضاء والقدر ، صراع ضد ما في الكون من عدم أكثرنا بالإنسان ، صراع ضد الأرض والموت !

حقاً إن الفنان لا يخلق من العدم ، ولكن من المؤكد أنه لا يستطيع أن يخلق دين أن يتدخل في مصير الأشياء ! وحينما يتم الانتقال من عالم القضاء والقدر ، إلى عالم الوعي والحرية ، فهناك لا بد من أن يظهر «الفن» . وسواء نظرنا إلى لوحات «ميراث» أو إلى قصائد «شكسبير» ، فإننا لا بد من أن نشعر بأن الأشياء قد أصبحت تحت إمرة شخص ما ، أو أنها قد اندرجت في عالم إنسان ما . فالفنان هو ذلك الخلق المبدع الذي يحيل أمر الأشياء إلى الإنسان ، وبذلك يفقد العالم على يديه ما له من استقلال ذاتي . وليس الكشف الفني سوى تلك القطيعة التي تم بين الإنسان والعالم ، حينما

هو الذى استطاع أن ينتزع من الغمام أغنية الكواكب ،
وهو الذى عرف كيف يعهد إلى الأجيال المتلاحقة بسر
تلك الأغنية التى أودعها كلمات صحرية غامضة ! ومن
يدرينا ؟ فرمما كانت يد الفنان المرتعشة ما زالت ترسم ،
وما زالت تهز فى قشعريرة مقلسة ، محاولة أن تسجل
مرة أخرى تراثاً خالداً يعبر عن قوة الفكر البشرى
وسموه وكرامته . من يدرينا ؟ فرمما كانت الطبيعة
نفسها ما زالت تنتظر دروس ذلك المخلوق الخالق الذى
اعتاد أن ينافس الخلود ، واقعاً من أنه ليس شيء
أعظم من أن يكون المرء إنساناً !

وما أصدق « مالترو » مرة أخرى ، حين يقول : « إن هذه
التماثيل التى هى أحد مصرية من المصريين ، وأكثر مسيحية من
المسيحيين ، وأظهر إنسانية من العالم » هذه التماثيل التى أرادت
لنفسها أن تكون حقيقة خالدة لا يمكن أن ترد ، ستظل تهدد على
مر الأيام بأصوات صحرية غامضة ؛ سوف تعمل الصور باعثة
في سبيل النزاعها . »

حقاً أن الطبيعة تذكرنا في كل حين بأن الموت
حق على كل حي ؛ والإنسان نفسه لا يكاد يكف عن تأمل
تلك السُدُم الكثيرة التى لا فتاً تسخر منه وتهزأ به ؛
ولكن هذا الموجود الذى يعرف أنه لا محالة ذائق الموت ،



تحويل الفكرة السينمائية إلى سيناريو بقلم الأستاذ أحمد الحضري

في أن تفكيره في التفاصيل سيكسب الفكرة مرونة
وصلاحية للتطوير .

هذا في الحالة التي تكون القصة فيها قد كتبت
خصيصاً للسينما .

بطوره كان الأمر كذلك أو كانت المعالجة
مأخوذة عن عمل أدبي ، فإنه من الواجب أن يكون التعاون
كاملاً بين المؤلف الأصلي وبين من يقوم بتطوير
القصة وتحويلها إلى سيناريو تنفيذي كامل التفاصيل ،
كما تنصح أهمية التعاون بين هؤلاء وبين مخرج الفيلم
ومتبعه .

...

ويشترط مؤلف القصة أحياناً أن تعرض عليه
المعالجة السينمائية لكي يوافق عليها أو يقترح ما يراه من
تعديلات قبل أن تنتقل إلى يد كاتب السيناريو
التنفيذي .

وهذا هو السائد عندنا في الإقليم الجنوبي ،
لا سيما إذا كان للمؤلف الأصل شهرته في ميدان
الأدب بحيث يمكنه أن يعلى مثل هذا الشرط على منتج
الفيلم .

ويقول الأستاذ بركات مخرج فيلم «دعاء الكروان» :
إنه كان يمرض المعالجة السينمائية لقصة الفيلم على الدكتور طه
حسين في جميع مراحلها ، حسب الاتفاق السابق بينهما . فلم يتم
الدكتور طه حسين مهمة إعداد قصته السينمائية ، لعدم تخصصه في هذا

ذكرنا في المقال السابق (عدد مارس من هذه
المجلة) أن الخصائص المميزة للفن السينمائي ثلاث :

التجاوب العاطفي الناتج عن انسجام الإيقاع ،
وقوة الإيماء ، ورمزية الشخصيات . ومن الواضح أن
أن على من يكتب للسينما مراعاة هذه الخصائص عند
كتابته .

إلا أن أول هذه الخصائص وهو الناتج عن انسجام
الإيقاع : إيقاع الحركة داخل الكادر - وهي حركة
الممثلين وحركة آلة التصوير - والإيقاع الناتج من
توالي اللقطات وراء بعضها ، لا يهتم في المرحلة الأولى ،
مرحلة الفكرة ، بقدر ما يهتم في المراحل النهائية لإعداد
النص السينمائي ، وفي مرحلتى التنفيذ وتركيب الفيلم
(المونتاج) .

وكل ما يجب على الكاتب مراعاته بالنسبة
للمرحلة الأولى ، هو صلاحية الفكرة للسينما ، وأن
تتضح من بين سطورها إمكانيات الحركة التي يمكن
إكساب الفيلم لهاها في المراحل التالية .

وعلى الكاتب أن يفكر منذ البداية في مهمة
المعالجة السينمائية لفكرته ، وأن يتخيل ما ستمر به من
تطوير في المرحلة التالية ، وفي التفاصيل التي يمكن
إضافتها فيما بعد ، حتى إذا كان الكاتب يعرف مقادراً
أنه لن يقوم بمهمة المعالجة السينمائية وما يليها ، وأن
عمله سينتهي عند حد تقديم الفكرة فقط ، فلا جدال

السل ، وإنما قام بذلك الأستاذ يوسف جوهر بالاشتراك مع اضرخ ، كما قام يوسف جوهر بكتابة الحوار الإيضاحي القليل . وقد تم التوافق بين الطرفين على ما لزم من تعديل على القصة الأصلية ، كالتعديل الذي حدث لنهاية القصة على سبيل المثال .

وبعدت الشيء نفسه في حالة الأفلام التي تصور قصصاً للأستاذ إحسان عبد القدوس . فإذنا نجد أن المؤلف هنا لا يقوم بمهمة التطوير والإعداد السينائي ، وإنما يشترط أن تعرض عليه المعالجة لكي يقرها .

أما حالة القصص التي يكتبها الأستاذ نجيب محفوظ ، فإنها حالة خاصة ، فبالرغم من أنه يقوم بالإعداد السينائي للقصص غيره من الأدباء إلا أنه لا يحدد قيامه بالمهمة نفسها بالنسبة لقصصه هو . وقد ذكر لي أن الأستاذ يوسف جوهر هو الذي تولى معالجة قصة « بين القصرين » ، وأن الأستاذ صلاح عز الدين يقوم عنه بمهمة معالجة قصة « بداية ونهاية » . مع أن القصتين من تأليفه هو ، وكان أولي به أن يقوم هو بإعدادها للسينما ، إلا أنه يرى قيام غيره بهذه المهمة حتى لا يتحيز للنص الأدبي . وهو يكتبني بشروط الموافقة على إعداد النص السينائي لقصصه .

ولأوضح الآن كُنْته المعالجة :

كلُّنا يعرف أن القصة ، سواء كانت طويلة أو قصيرة ، تشمل كثيراً من الوصف والتحليل الذي يصعب نقله إلى السينما بأقله والتعبير عنه في صور متحركة . وهكذا تنحصر أول مهمة في ترجمة صفحات القصة إلى مشاهد تصويرية . فقد تذكر القصة الأصلية تاريخ حياة كل بطل من أبطالها على حدة ، منذ كان طفلاً حتى كبر وترعرع ، متعرضة للعوامل المؤثرة في تكوين شخصيته والظروف التي جمعت بين بعض أبطالها منذ الصغر .

وقد يرى من سيقوم بمهمة المعالجة — أي التحويل إلى الصيغة السينائية — الاستغناء عن هذا

كلية ، مع إدخال لمسات عارضة من آن لآخر تكشف لنا عن طابع أبطال القصة وصفاتهم المميزة . ففي قصة « أنا حرّة » مثلاً ، نجد الأستاذ إحسان عبد القدوس يصف تاريخ حياة أمينة بظلة القصة بكل تحليل منذ مولدها حتى المرحلة التي بدأت فيها أحداث القصة ، وذلك في ثلاث عشرة صفحة (من صفحة ٢٢ إلى صفحة ٣٤ من الطبعة الثانية) ، لم يظهر منها شيء بنائاً في الفيلم . وقد قام الأستاذ نجيب محفوظ بالمعالجة السينائية لهذه القصة .

• • •

والمعالجة إذن تنحصر في إعادة كتابة القصة في صيغة صالحة للسينما يمكن التعبير عنها في صور ، وتطبيق التمثيل المناسب لوسيلة التعبير الجديدة ، وقد يختلف هذا التعبير اختلافاً يَبْيناً عن التسلسل في القصة الأصلية .

وليس كل ما يكتب في القصص يصلح للظهور على الشاشة ، ولكن مهمة كاتب المعالجة السينائية القيام باستبعاد ما لا يصلح وإبقاء ما يمكن تصويره وإضافة ما يرامى له من مواقف ولمسات يرى أنها تساعد على شرح الموضوع سينمائياً .

والمعالجة الجيدة للموضوع تقوم بوصف أحداث القصة في لغة سهلة خالية من الاصطلاحات المعقّدة ، بحيث تبدأ القصة بطريقة أخفّاء ، وتستمر منطقياً بحيث يزداد الاهتمام الدرامي باستمرار ، وتصل إلى المنتصف المدروس بعناية ، ومن هنا تأخذ في الصعود تجاه الذروة التي تلوح كل ما سبقها . وقيمة المعالجة في تسلسلها ، فكل حادث فيها يجب أن يؤدي منطقياً وبسهولة إلى الحادث الذي يليه وهكذا ^(١) .

(١) عن كتاب Film Making from Script to Screen ص ٢٤ من الترجمة العربية للكتاب نفسه بعنوان « صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة » : التي نشرتها وزارة الثقافة والإرشاد الفني .

أما النظام المتبع في الإقليم الجنوبي في كتابة السيناريو فيختلف عن هذا التحليل ، ويرجع ذلك إلى الخلط في فهم معنى المشهد . ونجد هنا أن السيناريو مقسم إلى مشاهد فقط .

وإذا درسنا نظام التقسيم إلى مشاهد في الإقليم الجنوبي ، وجدناه لا يعتمد على التتابع الزمني أو تتابع الحركة ، بل يعتمد على تغيير المنظر ، وكان كلمة مشهد تقابل كلمة منظر . وكلما تغير المنظر سُمي ذلك مشهداً جديداً ، ولا فصول هناك في التقسيم العام للسيناريو .

والأغرب من هذا أن مهمة كاتب السيناريو في الإقليم الجنوبي تنحى عند تطوير المعالجة وتقسيمها إلى مشاهد (أي مناظر في هذه الحالة) ، ويتولى المخرج بعد هذا مهمة تقسيم كل مشهد إلى لقطات ، مع أن هذا من صميم عمل كاتب السيناريو . ولذا أرى أنه يجب إضافة اسم المخرج إلى حانب اسم من يقوم بمهمة التقسيم إلى مشاهد عند ذكر أسماء الفنيين في مطلع كل فيلم .

ويقوم المخرج أيضاً بمهمة وصف كل لقطة تفصيلياً في السيناريو النهائي مبدءاً نوع اللقطة ، ونوع الحركة والإرشادات اللازمة لباقى الفنيين .

وفي هوليوود يتسلم المخرج من الشركة السيناريو النهائي كامل التفاصيل ، ولا يحيد عنه . عل أن هناك قلة من المخرجين الأكفاد يمكنهم أن يفرضوا نفوذهم ويتدخلوا في تحضير السيناريو والتقطيع النهائي découpage إلى لقطات .

يقول المخرج الأمريكي جون هيوستون J. Huston إنه يشترك دائماً في كتابة سيناريو أفلامه ، وإن سيناريو فيلمه المشهور The African Queen

ثم تأتي بعد هذا المرحلة التالية في تطوير المعالجة وهي التقسيم إلى فصول ، وتقسيم الفصول إلى مشاهد .

ولتوضيح هذا التقسيم نحتاج إلى تعريف « اللقطة shot » أولاً حتى ندرك بعد ذلك ما هو « المشهد sequence » .

فاللقطة هي جزء من الفيلم السينمائي يتم تصويره دفعة واحدة حتى تتوقف آلة التصوير . وبالتالي فالمشهد هو جزء من الفيلم يتكون من عدة لقطات تعرض حركة متتابعة .

أي أن المشهد هو جزء متكامل من أحداث الفيلم ، لا يفصل بينها فاصل زمني ، على حين تكون هناك فترة من الزمن تفصل بين المشهد والمشهد الذي يليه .

أما الفصل فهو جزء رئيسي كبير من أحداث الفيلم ، وهو ما يعادل الفصل في المسرحية أو الحركة في السيمفونية .

ويتكون الفصل من عدة مشاهد تكون جزءاً رئيسياً من القصة فيها ، أي أن اللقطات تكون المشاهد ، والمشاهد تكون الفصول ، والفصول تكون الفيلم (١) .

وقد يدور المشهد في منظر واحد أو في عدة مناظر ، فإذا كان البطل يتحرك في حجرة النوم ثم ينتقل إلى حجرة الطعام ، ثم يعود ثانية إلى حجرة النوم وهو يستكمل الحركة نفسها ، فيعتبر هذا جميعه مشهداً واحداً بالرغم من تغير المنظر ، فالحركة مستمرة لم يقطعها أي فاصل زمني .

(١) من كتاب Art of the Film ص ٥٧ من الترجمة العربية بعنوان « فن الفيلم » ترجمة الأستاذ صلاح الهادي ، المنشور في مجرمة (الألف كتاب) .

اضطره البقاء حياً مع مجموعة عجيبة من الناس في ذلك الحيز الضيق . وكون الأستاذ صلاح أبو سيف الفكرة مع تحديد بعض شخصياتها ، ثم عهد إلى الأستاذ نجيب محفوظ بتطوير الفكرة ، فقام بإعاده إليه وطور الفكرة إلى قصة كاملة مع تحديد جميع شخصياتها وأحداثها .

ثم قام بالمعالجة السينمائية بعد ذلك كل من صلاح أبو سيف وسعيد أبو بكر وإميل بحري مركب الفيلم (المونتير) .

ثم جاء دور الأستاذ السيد بدر الذي قام بزيادة تطوير المعالجة والوصول إلى مرحلة السيناريو ، يعاونه محمد محمود شعبان وإميل بحري . وقام السيد بدر وحده بعد ذلك بكتابة حوار الفيلم .

وأخيراً تسلم المخرج صلاح أبو سيف كل هذه المجهودات وقام بمهمة تقطيع المشاهد إلى لقطات وإعداد الفيلم النهائي .

• •

ولنقرأ الآن مثلاً من سيناريو فيلم « أنا حرة » ، قصة إسماعيل عبد القدوس وسيناريو نجيب محفوظ . إليكم مشهداً واحداً من السيناريو ، لندرس ما يتم عمله في حالة تقسيم القصة الطويلة إلى مشاهد منفصلة . وأختار الآن المشهد ٤٧ من السيناريو الابتدائي (قبل التقطيع إلى لقطات) ، بعد أن أنقل إليكم نص ما يتعلق به في القصة الأصلية :

من صفحة ١٤٧ من الطبعة الثانية التي صدرت في ديسمبر ١٩٥٧
لوائح الشركة تحرم تقديم القهوة في أوقات العمل واستعمال التليفون في المحادثات الخصوصية وتحرم استقبال الأصدقاء ..

وإليكم المشهد صفحة ٤٩ من السيناريو الابتدائي :

لا يخفى إلا على توجيهات بسيطة لأوضاع الكاميرا ، وبمجرد إرشادات عامة لعملية التقطيع بحيث يمكن السيناريو لمساعدة إدارة الاستوديو على تقدير تكاليف الفيلم ومدة تنفيذه فقط ، دون أن يتقيد هو نفسه بأي شيء منها .

أما عن حركة الممثلين وحوارهم فيدور هذا بكل تفصيل في السيناريو ، حتى يلم الممثلون وباقى أعضاء وحدة الإنتاج بكل ما يريد المخرج مقدماً (١) .

ويلتزم هيوستون في كتابته للسيناريو بالعمل الأدبي الأصلي ، بل كثيراً ما يلتزم بتسلسل القصة كما كتبها المؤلف الأصلي وكذا الحوار ذاته .

• • •

وبعد أن ألمنا في المقال السابق بالمراحل التي تمر بها القصة في هوليوود حتى يتم إعدادها لسينما ، نتجه الآن إلى أفلامنا المحلية لندرس المراحل التي تسبق هذا :

وقد أصبح السينائيون في الإقليم الجنوبي يؤمنون بالتخصص في الفروع المختلفة ، بل أدركوا أهمية تعاون أكثر من فنان واحد في إحدى مراحل الإعداد . وبعد أن كان شخص واحد يقوم بمهمة التأليف وكتابة السيناريو والحوار — إلى جانب ما قد يقوم به من مهام أخرى أيضاً كالإخراج والإنتاج والفنيل — أصبح يقوم بكل مرحلة من هذه المراحل كاتب مختلف يسهم في تطوير القصة في حدود عمله .

ولنأخذ مثلاً ، فيلم : « بين السماء والأرض » من أفلام الموسم الحالي فلنأخذ أن الفكرة أصلاً للأستاذ المخرج صلاح أبو سيف . وقد حدث أن توقف به أحد المصاعيد مدة طويلة نتيجة عطل حدث له ، مما

(١) ص ١٢١ من مجلة Sight and Sound عند يناير

القصة الأصلية إن كان هناك حوار ، مثلاً حدث في حالة فيلم « أنا حرة » . فقد استعان السيد بدير بغالبية الحوار الأصل ثم أضاف إليه ما تراءى له من حوار جديد .

وفي حالة المشاهد المستجدة غير الموجودة في أصل القصة يضع الكاتب الحوار المناسب للموقف ، مع مراعاة المحافظة على جو الحوار الأصل ، وإنسجام الحوار بالنسبة لشخصيات الفيلم ، فلن يقبل أن يتعلق الفلاح المزارع بلغة خريج الجامعة ، ولا أن يكون الأمر على العكس من ذلك .

وعلى كاتب السيناريو أن يحدد نوع الحوار المطلوب حتى تسهل مهمة كاتب الحوار . وغالباً ما يقوم كاتب السيناريو نفسه بكتابة بعض أجزاء من الحوار في المواقف التي يقوم الحوار فيها بدور رئيسي ، ويكون أقوى تعبيراً من الوصف .

ويرى الأستاذ نجيب محفوظ أن اهتمام كاتب السيناريو بوصف الحوار ، يوفر كثيراً من الوقت والمجهود على كاتب الحوار .

ويؤيد الأستاذ يوسف السباعي هذا الرأي ، ويشهد بأن مهمته في كتابة حوار فيلم « صلاح الدين الأيوبي » الذي تنتجه مؤسسة دم السينا ، قد سهّلها إلى حد كبير الوصف الوافي المذكور في سيناريو نجيب محفوظ . وتجدر في هذا الفيلم وضعاً جديداً ، فإن الأستاذ يوسف السباعي هو مؤلف القصة وكاتب حوارها في الوقت نفسه . لكنه لا يقوم بتنفيذ المرحلة التي تتوسط هاتين المهمتين ، ألا وهي تطوير القصة إلى سيناريو ابتدائي .

وقد يقوم بكتابة الحوار أكثر من شخص ، هذا إلى جانب الحوار الأصل المأخوذ عن القصة . ويتضح لنا ذلك من مقدمة الفيلم عندما نقرأ : « أحوار الإضافي بقلم متر ... » .

وكثيراً ما تلجأ شركات السينا إلى أحد المختصين

للقلم السامع والأريعون

الشركة

أُتيَتْ في مكتب المبيعات والاتصالات العامة تودى عليها مثل . استقبال العملاء ، الاتصال بالتليفون بفروع الشركة ، مراجعة الإعلانات المطلوب نشرها في الصحف .

فجأة يظهر الزواله التي جاء لتسعة الفتاة في عملها أمانة ترتبك ونجيبه حاسة إن الريارات منوعة وتشير إلى يافطة كتب عليها « منوع استقبال الزوار » . الأب يطلب منها أن تتصل به بالتليفون يملئان عليها ، فتخبره أنه منوع استقبال التليفون في المخابرات الخصوصية وتشير إلى يافطة كتب عليها « منوع استقبال التليفونات في المخابرات الخصوصية » .

يسأل ألا يمكن أن تحفظ ريجاله لتجانبه بعض البيت في جروي . فتشير إلى الساعة التي تقع عليها في الحضور والانصراف . الأب يتصرف ضاحكاً وهو يقول لها : حقيقة أنت أصبحت حرة .

• • •

وعندما عرض السيناريو في صورته هذه على المؤلف إحسان عبد القدوس علّق بخط يده على هذه الصفحة بهذه الجملة : مصانيف السيد راشد من الحرية بشكل أوسع أقوى . العمل ليس حرية بل تقسماً لآراء وتنظام . الحد من حرية التفكير

هذا كل ما في السيناريو الابتدائي . وقد تطور المشهد في التطبيع الدرامي كما أعده المخرج إلى خمسة مشاهد^(١) من مشهد ٩١ إلى مشهد ٩٥ يقع في سبع صفحات ، من صفحة ١٤٥ إلى ١٥١ ، ومن لقطة ٤٨٠ إلى لقطة ٥٠٤ ، أي تم تصويره في ٢٥ لقطة منمنصلة .

• • •

وبعد أن تمّ المعالجة السينمائية للقصة ، وتمّ دراسة تسلسل الأحداث وتقسيمها إلى فصول وإلى مشاهد ، يأتي دور كتابة الحوار . وقد يستعين كاتب الحوار بمحرر

(١) في الواقع يعتبر التطوير مشهداً واحداً يقع في خمسة مناظر مختلفة ، وليس خمسة مشاهد ، فكلها تتصلب مباشرة ضابطاً ببعض .

بمهمته . وتتم كتابة الحوار الإضافي اللازم ، تصل كل هذه الجهود إلى يد من سيقوم بتحضير السيناريو النهائي ، أي التقسيم إلى لقطات تفصيلية في تسلسلها النهائي كما سيبدو على الشاشة بعد إعدادها للعرض . وغالباً ، إن لم يكن في جميع الأحوال ، ما يقوم المخرج بهذه المهمة في الإقليم الجنوبي كما سبق أن ذكرت .

في كتابة الحوار . وتعهد إليه بحوار كامل لأحد الأقسام ، طالبة إليه أن يضيق من عنده بعض النكات هنا وهناك .

• • •

وبعد أن يتم تطوير القصة وكتابة المعالجة والتقسيم إلى فصول ومشاهد ، والحصول على موافقة المؤلف الأصلي إذا دعا الأمر لذلك ، وبعد أن يقوم كاتب الحوار



سوما العاطفية

قصة للكاتب السيلاني جونا داس أمارسيكري

ترجمة الأستاذ محمد عبد الرحمن

ما يعجبه وما لا يعجبه ، إذ كان يعود من عمله ليقرأ الصحف حتى المساء . وكنت أنسأل دائماً عما كان يجده من متعة في ذلك ، إذ لم أره يخرج ولو مرة واحدة حتى في الأمسيات الجميلة . وكثيراً ما دعوته لزيارة في ضوء القمر ، لكنه كان يعتبر .

وعند ما توطدت الصلة بيننا ، لاحظت أن «سوما» زوجة لم تكن تلك المرأة الخجول التي تصورناها عند أول لقاء ، فهي على النقيض من زوجها ، كانت تخرج كل مساء . علمت فيما بعد أنها كانت تعود أحياناً في سيارة متأخرة عن الليل ، وأحياناً كنت أتاخر في القراءة فأحسها تعود مع أشخاص كنت أعتقد أنهم من أهل الجيرة . وكانت أحاديثهم الصاخبة وضحكاتهم العالية تمزق هدوء الليل . وكانت إذا رأني حينئذ بحيرة وقد علت شفتها ابتسامة جذابة ساحرة .

...

ووقئ بياداسا بي ، وأمن إلى جانبي . فأخذ يحدثني بما مر به من ظروف بعد أن ترك المدرسة ، فوجد عملاً في كولومبو ، ثم أراد أهله أن يزوجه من فتاة يعرفونها ، لكنه رفضها وتزوج سوما ، وهي من أسرة غنية حصلت على قسط وافر من التعليم ، وقد أنجبا طفلاً مات فجأة وهو في الثالثة من عمره .

وقد أدهشني أن يعمل موظفاً ، فلو كانت لي ثروته وأملاكه لما فكرت لحظة واحدة في أن أعمل تحت إمرة

عرفت «بياداسا» منذ زمن طويل . فقد كنت في مدرسة واحدة . لكنه كان في فرقة أعلى من فرقتي ، وكان يعيش مع خالة له تقطن في منزل بجوار منزلي ، وكان لمنزلنا فناء واسع تتوسطه شجرة كبيرة اعتلت أن ألعب تحت ظلها مع زملائي ومنهم بياداسا .

وعلمت منذ نحو أربعة أعوام أن بياداسا قد تزوج ، فقد تقابلت معه مصادفة في أحد متاجر مدينة «كولومبو» مع زوجته ، ولاحظت أن سمة البراءة والهدوء التي كانت من سمات وجهه وهي صغیر لا تزال كما هي ، ولا يمكن أن يتصور من ينطبع إلى وجهه أنه قد بلغ مبلغ الرجولة . وأنه سينروح ويصبح رب أسرة يحمل مسئوليتها . وعند ما رأني عكست وجهه ابتسامة مقتضية ليس فيها شيء من الترحيب ، أما زوجته فكانت طويلة القامة نحيلة . لكنها جميلة . وقد أحمر وجهها خجلاً عند ما قدمها لي ، وخفضت عينها ، ومدت لي يداً مرتعشة .

ومضت أيام لم أر فيها بياداسا حتى كان يوم انتقلت فيه إلى مسكن جديد علمت أنه بجوار مسكنه . ولا يفصل بين المسكنين سوى سور منخفض تغطيه بعض النباتات المتسلقة .

وعادت الصلة بيننا من جديد فكنت أقضي أمسياتي معه ، وكان حسن المعشر ؛ إلا أنه كان منطوياً على نفسه لا يميل إلى اللهو ، وعبثاً حاولت أن أعرف

أحد ، لكنني أعتقد أنه سلك هذه الطريق لأنه لا يملك من الشجاعة ما يجعله يقدم على أى عمل آخر .

وجاء الريح وأزهت الأشجار ، وأصبح الجو في المساء غاية في الجمال ، واكتست حديقتنا عجلة جميلة من الزهور المتعددة الألوان ، وشعرت برغبة ملحّة في مرافقة سوما في سهراتها فقد شمت البقاء بجوار بياداسا أستمع إلى صوته الرتيب ، ولمست في سوما الرغبة نفسها .

• • •

وبدأت أكتشف أنها لم تكن جميلة فحسب ، لكنها كانت ذات سحر خاص ، وأخذت أطيل النظر إلى أجزاء جسمها فلم أجد فيها شيئاً غير عادي ، فلها عينان واسعتان بشكل غير عادي ، لكنهما جذابتان . ويغزل إليك أنهما متضيقان بالدموع . وأنا أحب هذا النوع من العينين . ولم يكن أنفها محدداً تماماً ، كما لم يكن لشفتيها سحر زهرة اللوتس وجأشاً . أمّا أصابعها فكانت رقيقة رفيعة فيها عصبية ظاهرة . وكانت عندما تتحدث يغزل إليك أنها طفل بريء ، وكنت أغفل عن نفسي حين أجلس لأتحدث إليها ، ولا أشعر بالوقت . ولم تكن تطرق المواضيع التي يتحدث فيها النساء عادة ، بل كان حديثها يدور حول الأدب والفلسفة ، وكثيراً ما فاجأها تقرأ كتباً ذات مواضيع عميقة .

وسألتني مرة إذا كنت أحببت في حياتي ، وذهلت للسؤال فلم أكن أنتصرون سيدة تجرؤ على لقاء مثل هذا السؤال ، وأذكر أنني أجبت بعصبية : "كلاً" !

ولم أكن كاذباً في قولي ، فلا أذكر أنني أحببت امرأة في حياتي ، لكن حدث مرة أن شعرت ببعض الميل نحو إحدى زميلاتي بالمدرسة ، غير أنني لا أعتقد أن ذلك كان حباً بالمعنى المقهوم .

• • •

وبدأت الورود تفتح فوق شجيراتها ، وكنت أفضي بعض الوقت قبل ذهابي صباحاً إلى مكتبي أرقب « سوما » من النافذة وهي تجوس خلال الشجيرات تقطف ما فيها من ورد كانت تهدي إلى بعضه أحياناً . وعدت إلى منزلي ذات مساء ، وجلست أقرأ في حجرتي ، لكن رغبة ملحّة كانت تدفعني إلى الخروج ، فقد قضيت يوماً مرهقاً بالمكتب . وقبل أن أهرّب بتحقيق تلك الرغبة سمعت نقرأ على الباب ، فلما فتحت وجدت أممي سوما وحدها ، وتنامى صوتها الرقيق إلى سمعي يقول دون تحية :

— فيال ! أشعر بضيق هذا المساء ، ألا ترغب في نزهة ؟

— في الواقع كنت أنوى قضاء المساء في منزلي ، لكن إذا كان ذلك يسرّك فانا تحت أمرك .

وبزناً بضغ خطوات يسكون ، وجيوش الظلام ترحف على الكون ؛ وكنا على مقربة من مرعي يكاد يشبه حديقة نمت حولها بعض الأشجار وأخذت أشعة القمر تتسلل بين الأغصان التي كانت تداعبها نسائم رقيقة فتراقص معها أوراق الأشجار . وشعرت بسوما تمسك يدي ، وحاولت أن أسحبها ، لكن رغبة قوية منحنى من ذلك وسرت في جسدي نشوة غريبة ، وسرنا يسكون ، وتراقصت أشعة القمر على صفحة وجهها وعلى الساري الأبيض الذي كان يلف جسمها ، وبدا وجهها مشرقاً تتلاعب حوله بضغ خصلات من شعرها الأسود الناعم . وأفقت من تأملاتي على صوتها بعد أن قطعنا مسافة ليست بالقصيرة :

— ألا ترى أنه قد حان وقت العودة ؟

فاومأت برأسي موافقاً : ودُرنا على عقبينا وقد سبحت نفسي في الهبة وأنا أقرب شبحينا ببقائنا .

ولم أكن أسمع سوى صوت أنفاسها وحفيف

تضارب في نفسى من حزن وفرح ، أم لأنى وجدت نفسى في مثل هذا الموقف لأول مرة في حياتى
ومع امرأة ؟

وتقهقرت « سوما » ببطء دون أن تنطق بحرف واحد ، ووقفت أمام باب غرفة الاستقبال غارقة في بحر من الأفكار ، وقد أسندت رأسها على حافة الباب ووضعت يدها تحت ذقنها ، ثم دلفت إلى الداخل ببطء ، وأغلقت الباب خلفها .

وتركت الشرفة وعدت متقللاً إلى منزلى .
وما إن ألقيت بجسدى فوق سريري ، حتى شعرت برأسى يدور وتضارب فيه الأفكار . وأخذت أفكر في سلوكى أنا نحوها وشعرت بحمرة تلو وجهى ، ومع ذلك فقد أوجد هذا الحادث نوعاً من الرضا في أعماق نفسى ، فقد كان للمس يدها وغدھا طعم غريب لم أشعر به من قبل ، وأصبح منظر وجهها وعينيها أمام وجهى وعينى لا يفارق مخيلتى .
وانتابنى نوع من الشك والغيرة ، وأخذت أسأل : هل يحدث ذلك مع غيرى ؟

وتتابعت الصور أمام نظرى فرأيتها واقفة أمام الباب وقد سبحت عيناها في الفضاء البعيد ولم أعرف ماذا كان يدور بخلدھا في هذه اللحظات .

• • •

واستيقظت في صباح اليوم التالى فزعاً على صوت خادمتى - ولم يحدث قط أن أيقظتنى بهذه الطريقة - وهى تقول :

— سيدى، سيدى ! لقد ماتت جارتنا ليلة البارحة .

وقفزت من سريري كاللوسوع وأنا أسأل بقلق .

— من ؟

— السيدة التى تقطن بجوارنا يا سيدى .

— ماتت ؟ متى ؟

سارياً ، وأنشئت نائم الليل الباردة ، واقتربت منى سوما حتى التصق جسدها بجسدى .

ولما اقتربنا من المنزل كانت رائحة الورد تملأ الفضاء فشعرت براحة عجيبة ، ودلفنا إلى حديقة منزلها وهى تقول :

— ادخل يا فيال .

ولم يكن الوقت مناسباً لمثل هذه الدعوة ، وكما كان يودى أن أهرّب بعيداً ، لكننى لم أقو على ذلك . وسارت وسرت خلفها حتى وصلنا إلى الشرفة حيث وقفنا ، وكان باب حجرة ياداسا مغلقاً ، ووقفت سوما بلا حراك كتمثال من الحجر ، وكانت قسما وجهها واضحة في ضوء القمر وقد بدت عليها علامات القلق .

وجلس في مقعد ذى مستدين في آخر الشرفة ، ولم أقو على النظر في عينيها ، ووقعت فريسة لإحساسات متناقضة ، وانتابنى نوبة مبهمة من الضعف .

• • •

ورأيتها وأنا كالحالم وهى تتجه إلى ناحيتى ومجلس على الكرسي ، وسمعت صوت تنفسها فاستجمعت كل ما بقى لدى من شجاعة ورفعت عيني أتطلع إلى وجهها .

كان وجهها مصطبغاً بحمرة خفيفة ، واتمعت عيناها بنظرة غريبة ، وكانت شفتاها ترتعشان ودق قلبي بسرعة ، وسيطرت على حواسي فكرة وحيدة ، هى أن أقوم وأهرب . وقبل أن أستقر على رأى ، شعرت يديها تلتقان حول عنقى ، وبوجهها يقترب من وجهى ، وبخصلة من شعرها تداعب جبتي .

وفجأة امتلأت عيناى بالدموع وغلبيت وجهى يدي ، ولا أعرف على وجه التحقيق ليم تصرف على هذا النحو ، ولا أعتقد أن أحداً في مكانى كان يتصرف كذلك ؛ أكان نتيجة للإحساسات التى كانت

فأجابت وهي تنفض :

— لا أعلم يا سيدى سوى أن زوجها وجدها ميتة هذا الصباح .

ولم أزد على ذلك ؛ فلم يكن لىدى من الشجاعة ما يسمح لى بسؤال آخر ، وفوق ذلك فقد انتابنى حزن وقلق شديدان ، وأخذت الأفكار تتدافع فى رأسمى ، هل انتحرت عقب سهرة الأمس ؟ هل رأنا بياداسا ؟ .

وعند هذا الخاطر الأخير ثلاث فكرة النعاب إلى بياداسا ، وأخذت أفكر فى علاقتى به بعد ذلك . وأخيراً عوكت على عدم رؤيته بتاتاً ، ولكنى فوجئت به بدخل حجرتى .

وأوقعتى بمجرد وجوده فى حجرة ، وتصورت أنه يقرأ تلك الحبرة فى وجهى وحبى ، ومع ذلك فقد استجمعت شجاعتي لأتحدث إليه .

وأخبرنى بياداسا أنه وجدها ميتة فى سهرتها هذا الصباح ، وأنه لا يدرى سبباً لموتها . فقد أتت إلى مرضاها متأخرة عن عاداتها ، وقبل أن تنام أعطت خادمتها خطاباً وأمرتها أن ترسله بالبريد فى الحال ولا يعلم شيئاً غير ذلك .

• • •

وفى اليوم التالى وصل إلى خطاب سوما وقرأت فيه ما يلى :

« أبداً خطائى هذا بأن أخبرك أنى كتبته لك شفقة بك ، فإنى على ثقة بأنك ستشعر عندما يصلك نبأ موتى بأنك المستول عنه ، لكن يجب أن تنزع تلك الفكرة من رأسك فقد انتهت حياتى لأنى تأكلت من أنه من العبث أن أعيش أكثر من ذلك ، وإذا عرفت ماضى حياتى فستقرئ على رأيى .

لا شك أنك سمعت عنى ما يقال من أنى سيدة فاضلة ، لقد تزوجت منذ ستة أعوام . وأقول

الحق ؛ إن زوجى رجل فاضل يتدر أن تجد مثله بين الرجال فى الرقة والصبر ، لكنى أعتقد أنه أحببى فى يوم من الأيام ولا أعتقد أن من على شاكلته من الناس يمكنهم أن يفهموا أو يقدروا عواطف النساء وما يعتلج فى قلوبهن من حب ، وبالرغم من ذلك فقد كانت حياتنا متناسقة . وإذا عدت بذاكرتى إلى ماضى حياتى وبعبثته مجرداً من كل شيء فلأنى أرى أن حياتى لم تكن سعيدة بالمعنى المفهوم . لقد كانت كل رغباتى محجوبة ، لكنى لم أجد السعادة التى كنت أرجوها فى الزواج . وبعد ستة من زواجنا رزقنا بطفل أحببته من كل قلبي ، وكنت أعتقد أن هذا الحب سيعوضنى عن آمالى المفقودة ، وأصبح هذا الطفل المحور الذى تدور عليه حياتى فشعرت بمعنى هذه الحياة وبأنها ذات قيمة .

ولم تدم تلك السعادة سوى ثلاثة أعوام ، مات بعدها طفلى ، وكانت خسارة لا تعرض كنت أنساءل : أكان بياداسا يتأطرنى الشعور نفسه وبكى طفل شهوراً عبثاً ، وبدأت إحساساتى القديمة تعود إلى . فقدت كل احترام للحياة والزواج . وتركت لنفسى الحبل على غاربى وسرت هائمة أبحت عن المتعة أينما وجدت ، ولم يخالجنى أى أسف أو ندم لعدم إخلاصى لبياداسا ، وفجأة بدأت أشعر بالحجل من سلوكى ، وسيطرت عاطفة جديدة على حياتى كلها ، وكان ذلك عندما قابلتك .

ولا أدرى ما إذا كان بياداسا قد شعر بالتغير العجيب الذى طرأ على حياتى ، فهو من ذلك الصنف من الرجال الذى لا يميز بين الزوجة الفاضلة والخائنة ، ولو كان عنده شيء من التمييز لما انتهت إلى هذه النهاية المؤزنة . وكان كل أمل أن تشبع علاقتى بك كل رغباتى ، لكن سلوكك حياتى ؛ قلب كل شيء رأساً على عقب ، وشعرت بأنى لم أكن مصيبة فى تصوراتى والآن فحسب وقتت من ذلك ، ولا بد أنه كانت هناك غشاوة

أيضاً ؟ وإذا كان سبى فى امرأة أخرى ، فقد كان لا بد له أن يرى ما كنت عليه قبلاً . ولما كان قلبه لم يحس بعدم إخلاصى له فى الماضى ، فهل سيحس بإخلاصى له الآن ؟ لزاء كل ذلك وجدت أن الحل الوحيد الذى يخرجنى مما أنا فيه من حيرة ، هو الموت .
أعتقد أنك مقتنع الآن ببراءتك .

على حين طوال هذه المدة . وفكرت فى أن أعترف لبياداسا بكل ذلك لأفتح معه صفحة جديدة من حياتنا ، لكن كيف أمل أن يفهمنى وهو الذى لا يعلم شيئاً عن مثل هذه الأمور ؛ وإذا كان لديه الاستعداد الكافى لقبلى رغم جميع الخطايا التى ارتكبتها ، فإنه لن يغفر لى عدم إخلاصى له ألا ترى ذلك أنت



فتح الكتب

عائشة ، حتى انتصر عليهم . ولكن بقي طامع آخر له خطره : هو معاوية بن أبي سفيان ، الذي تم على يده « ميلاد دولة بني أمية » .

وفي هذا المولد الذي تمتد جنوره وتذهب أصوله إلى عهد بعيد ، أقرب مقتل عثمان ، كتب الأستاذ الإيباري كتابه الذي حاول فيه كشف الستار عن العوامل الخفية والذوابع النفسية التي حركت ذوى المطامع للوصول إلى السلطان .

لقد كتب القدماء ، كما كتب المحدثون في التاريخ هذه الدولة ، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى تختلف باختلاف ما يمتنعونه من فلسفة للتاريخ . ونحن بدأ تدوين التاريخ لم يكن في أوله أكثر من حويلات تسجل ما يجري عاماً بعد عام من وقائع وأحداث دون أن يذهب المؤرخون إلى ما وراء الظواهر الواقعة يحاولون تفسيرها . ولكن بعض مؤرخي العرب بعد تقدم حضارتهم أخذوا في التعليل ، وحاولوا كتابة تاريخ « الدول » وبيان أسباب قيامها وسقوطها ، ضاربين صفحاً عن الحوادث الجارية اللهم إلا ما كان له صلة وثيقة للدلالة على النظرية التي يذهبون إليها . وهذا ما فعله مثلاً : محمد بن علي بن طباطبا صاحب كتاب « الفخرى في الآداب السلطانية » ، وما فعله بعد ذلك : ابن خلدون صاحب للمذهب المعروف في تفسير التاريخ وعلم الاجتماع والحضارة بوجه عام .

...

وفي العصر الحديث ، وعلى وجه التحديد منذ القرن الثامن عشر ، ظهرت مذاهب جديدة في تفسير

ميلاد دولة

تأليف الأستاذ إبراهيم الإيباري - ٢١١ صفحة من القطع المتوسط - نشرته مكتبة الآداب

نقد الدكتور أحمد فؤاد الإهواني

لم يكذب النبي عليه السلام يقبض حتى دب الخلاف على الحكم ، فقالت الانتصار : منّا أمير ، ومنكم أمير . ولكن أبا بكر صعد المنبر وقضى على تيارات المطالبين بالخلافة ، وبابيه الجميع لسايقته في الإسلام ، وكبر سنه ، ولأنه كان ثاني اثنين في الغار ، كما عهد إليه الرسول بإمامة المسلمين في الصلاة وهو في مرض الموت . ثم إن أبا بكر عهد إلى عمر بالخلافة فلم يرتفع صوت بالمطالبة بهذا الحق . إما لأن المسلمين كانوا في شغل بحرب الروم والفرس ، وإما خشية من سطوة عمر وقوة شخصيته .

ثم بدأت الفتنة تدب في النفوس بعد مقتل عمر بن الخطاب ، طعنه أبو لؤلؤة المجوسي انتقاماً لمجد القوس الزاقل . وقد انتخب عثمان بن عفان من بين ستة نفر عيّنهم عمر قبل وفاته . منهم علي . وطلحة ، والزبير ، وعثمان بن عفان . وقامت فتنة هوجاء اجتمع فيها مئات من الغرغاء من الأطراف البعيدة ، وحاصروا دار الخليفة ، وهاجموه وقتلوه بسيوفهم لأموار أخذوها على عثمان في سيرته ، كما تروى كتب التاريخ .

حتى إذا بويج علي بن أبي طالب خرج عليه طلحة والزبير ، وكانا من المرشحين للخلافة بعد عمر كما رأينا ، واضطر على إلى حربهم ، وإلى حرب السيدة

في هذه المشكلة المحيرة ، فهو يصور الشعب العروة
في يد قادته تارة ، ويقرر تارة أخرى أن الشعب لم يتجه
الوجهة الصحيحة .

انظر إليه وهو يجري حسب المذهب الأول يقول
في فنتة عثمان ص ١١ :

« وكانت الثورة عثمان : ثورة شارك فيها الشعب بأسرها
سوقاً . لم تكن ثورة من صنفه ، وإنما كانت من صنع السادة
الذين فرغوا بتدبير الأمويين ، سبوا لها قلوباً من مختلف الولايات
تتضمحل هذا الخليقة المظلمة داره ، وثالث منه أشد القليل » .

ويقول في ص ١٤ : وهكذا أصبحت هذه الثورة الملتفة
الزيفة ثورة حقيقية ، وأصبح هؤلاء الشذوذ الذين جاءوا المدينة
لا يعرف بعضهم بعضاً ، ولم يجمع بينهم من قبل لغوة : يدبرون فيها
الرأى ، وإنما استعملوا إليها كما يستعمل العجلة : أصبحوا بعد أن
حلبوا المدينة وواجهوا عثمان وواجههم ، واستفزهم مروان وأثارهم ،
تحسم بينهم كلمة . ولكنها نبتت على الرغم من هذا كله كلمة يقصها
الرأى المتنازع الذي يهدد الثورة في التفتيش ، واليقين التراسخ الذي
يديمهم إلى الغد . ذلك بقدر في المدينة أربعين يوماً وبعيد بسيط ،
واسطراب وطمعته لا تلبس يدرون ماذا يفعلون » .

فأنت ترى من هذا الوصف لنفسية الشعب أنه
لم يكن ذا رأى ، ولم يجمع حول كلمة ، لأن الرأى
لا يكون إلا لدى رأى ، وهو المدبر المترك لتفتنة ،
فلم يكن للشعب إذن كيان ولا حقيقة ، وإنما هم
غوغاء أوشاب يساقون كما تساق الأغنام .

...

ثم انظر بعد ذلك إلى المؤلف وهو ينسب على الشعب
موقفه ، ويضم أنه كان صاحب أثر في تيار الحوادث ،
ويجعله مسئولاً عن أعماله ، ويلقى عليه التبعة والذم .
فهو يلخص فنتة عثمان ويرجع أمرها إلى عوامل ثلاثة :
الشعب ، والطامعون في الخلافة الذين أحسوا غيبة الأمل
عند اختيار عثمان دونهم ، والموتورين من عثمان .
ويعتينا تصوير المؤلف لهذا العامل الأول وهو الشعب
الذي أنكر وجوده من قبل ، يقول ص ٢٢ : « فنتة تحركت
الشعب باسم حقوقه التي له على الخليقة ، ولأن الخليقة لم يحسن

التاريخ ، في مقدمتها ذلك المذهب القاتل بحتمية
التاريخ ، والذي يفسر وقائمه تفسيراً مادياً ، ويرجع
اتجاهاته المختلفة إلى أسباب اقتصادية . وهذا الاتجاه
في التفسير التاريخي يلقي أثر القدر في توجيه الحوادث
ويخلقها ، ولا يجعل لشخصيتهم مدخلا في تسيير دفة
التاريخ .

وفي مقابل هذا المذهب نجد مذهباً آخر يخلع
على شخصية الحكام وما لهم من إرادة وحزم ، وتفكير
وحكمة ، رداء من القوة الخالقة للنظم ، والمؤسسة للدول .

ولقد ظهر في العصر الحاضر اتجاه جديد في تفسير
التاريخ لم يلبس إلى القدماء بالاً ، ولا التفتوا إلى خطره
وقوته وأثره . ونعني به سلطة الشعب باللغة الحديثة ، أو
« الجمهور » في اصطلاح الأكاديمين .

...

وقد أقام الأستاذ الإيباري عنه على أساس النظر
إلى الجمهور وكيف لعب دوراً غيبياً مجرى التاريخ .

وفي الحق ، أن الشعب لا يترك لقاء نفسه ، بل
لا بد له من رؤوس مدبرة تحركه ، وتدفعه إلى هنا
وإلى هناك ، وتسيره ذات العين وذات اليسار . هذا
إذا أخذت بتفسير التاريخ القائم على شخصية الأفراد
الذين يوجهون تياره ويحركون شراعه . أما إذا أخذت
بالتفسير الآخر الذي يجعل للشعب كياناً مستقلاً عن
إرادة القادة والمدبرين ، فلا مناص لك من أن تقرض
ثورة الشعب نتيجة إحساسه بالظلم العام واغتصاب
حقوقه وتضييع مصالح الأمة .

فأى مذهب من هذين أخذ به المؤلف ، أخذ
بأن الشعب له كيانه وقوته المؤثرة ، أم أن الشعب ليس
له من الأمر شيء ، بحركة بين المدبرين والمؤتمرين ،
ويُدفع كياناً شامواً هم لا كما يشاء هو ؟

يبدو أن المؤلف لم يستطع أن يستقر على رأى

نبي آية ، على البيت للعالم بيت بني هاشم » ص ٣٤ - ٣٥
 حتى إذا عرض للمقتل الحسين وتخلان أهل
 العراق له ، نجاهه يرجع الأمر كله للشعب الذي صوروه
 العوبة يتحرك في يد مدبري الفتن والطامعين في كراسي
 الحكم . وفي ذلك يقول ص ٥٤ : « وما نسيب على الحسين
 غروجه على يزيد يعني حقاً يراد له ، وما نسيب على يزيد تمسكه
 بحق سبق إليه . ولكننا نسيب على هذا الشعب الذي اعتنفت كلت
 فلم يعرف كيف يجمعها ، ووقف حائراً يفرق ههنا بين الحسين
 ويزيد ولكن هذا الشعب لم يعرف هذه الكلمة الموسعة التي
 له فيحرص عليها ، فلقد تملتها في اختيار أبي بكر ، ثم كان قريباً
 منها في اختيار عمر ، ثم تملتها مطبقة في أضيق حدودها في اختيار
 عثمان ... » .

• • •

أبعد ؟ فهذه محاولة - فيما نعلم - لرصد التاريخ إلى
 تدبير الشعب وقوة تأثيره في مجرى الحوادث ، سواء
 أوافقت صاحبها أم لم توافقه ، فهي نظرة جديدة بالاعتبار .

توجيهها . وكان هذا جديداً على الشعب ، أي أن الشعب لم يكن
 يعرف أن له على ساداته حقاً ، وقد عاش قبل الإسلام يعرف أن
 لساته عليه كل الحق وليس له هو من الأمر شيء ، فعرفه الإسلام
 هذا الحق له ، فنام إليه الرسول قولاً وفعلاً ، ثم أيد له
 عمر وعرضهم على تعقب من يلهم ، فلما نهوا له أيام عثمان لم
 يسكتوا عنه .

• • •

وكما اضطرب المؤلف في فتنة عثمان بين الجزم بأن
 المحرك للفتنة قوم من الطامعين ، وبين تقرير كيان الشعب ،
 اضطرب كذلك في تصوير فتنة علي ، فأرجعها تارة
 إلى مدبري الفتن ، وأرجعها تارة أخرى إلى سوء تدبير الشعب .
 فتنة علي لها في نظر المؤلف ظاهر وباطن : « أما ظاهرها
 فكان ما عليه الشعب البريء ، يصبه في روعه المهيئون للفتنة ،
 وما عليهم إلا أن يزغرفوا له القول وهكذا نذر الشعب
 على علي ، يهيم بالنتفريط في حجاب فتنة عثمان . تلك كانت
 الثورة الظاهرة على علي ، حرك لها الشعب كما حرك للفتنة على
 عثمان . ولكن الثورة الباطنة كانت ثورة البيت المنطوية ، يكتف



الحياة الثقافية في شهر

الدكتور ثروت عكاشة

شعرناه الذين قامت على أكتافهم تلك النهضة وآثارهم فيها ؛ ليكشف عن البيئة التي تلقت ابن قتيبة وتأثر هو بها ، ويعرض بعد ذلك طائفة ممن عاصروهم المؤلف ؛ ثم ليدخل بنا في حياة ابن قتيبة فيكشف لنا عن نشأته وشيوخه وتلاميذه . ويتناول الكلام بعد ذلك على مؤلفاته ، ويخص منها كتاب «المعارف» بكلمة مستقلة ، بعد أن يعرض أمانتها جملة من رأى العلماء في ابن قتيبة ؛ في عقيدته وفي علمه . وينتهي إلى أن الذين تنقصوا ابن قتيبة لا يخرج كلامهم عن شقين : شق فيه المآخذ العلمية ، وشق معه السب والتشهير ، وأن الرغبة الطامعة من ابن قتيبة التي دفعته إلى أن ينزل في ميادين مختلفة حسنته تبعات لم يستطع أن ينهض بها كلها على سواء ، وربما اضطرت له إلى إسراف في الجمع الذي يفتقد الإنسان معه التحرر والتثبت ، وهذا مما مكّن لخصوم الشق الثاني من أن يتموه بالكذب ونحوه .

وإذا كان كتاب «المعارف» — وهو ذخيرة ثمين من تراثنا القديم — قد ظفر بهذه العناية في التحقيق وهذه الدراسة الممتعة من وزير الثقافة ، فقد ظفر الأدب الحديث بعناية كبيرة من هذا الأديب الفنان ؛ إذ عنى بترجمة طائفة من الآثار الأدبية الرائعة مثل «سروال القس» و «النبى» و «العودة إلى الإيمان» . وهذا الكتاب الأخير دعوة لتغليب قوة الإيمان على قوى الشك والإلحاد ، وإنه لينتزع من القلوب بذور الحيرة والقلق والشكوك ليسير بها على هدى الإيمان في طريق الخير والسعادة .

من جامعة باريس ودرجة الشرف الأولى حصل السيد ثروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القوى في الإقليم الجنوبي في أواخر الشهر الماضى على الدكتوراه في الأدب تحت إشراف الأستاذ ر. بلاشر مدير معهد الدراسات الإسلامية بباريس . وكان قد تقدم إلى تلك الجامعة بتحقيق علمي لكتاب «المعارف» الذي ألّفه أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة من علماء القرن الثالث الهجري ؛ ولد في أواخر خلافة المأمون عام ٢١٣ هـ وتوفي في خلافة المعتضد عام ٢٧٦ هـ .

ولم تذكر لنا المراجع أن أجد قتيبة في ابن قتيبة قد اتخذ لفظة «المعارف» عنواناً لكتاب ؛ كما اتخذها هو ؛ ثم تبعه مؤلفون آخرون . والكتاب يكاد يكون من أوائل اللبينات القوية التي قام عليها أساس دوائر المعارف العربية بعد ذلك ، فهو يضم ألواناً مختلفة من المعرفة ؛ قد تتسقى ويصل بعضها ببعض رابطاً ما ؛ وقد تختلف ، وحسبها أن اسم المعارف يجمعها . ويترك في هذا اللون مؤلفان سابقان هما : وكيع القاضى وهو من شيوخ ابن قتيبة الذين روى عنهم كثيراً في كتابه «عيون الأخبار» ومحمد بن حبيب صاحب كتاب «المجبر» الذي يقال إن ابن قتيبة نقل كتاب «المعارف» عنه .

وقد صدر الدكتور ثروت عكاشة كتاب «المعارف» مقدمة طويلة درس فيها عصر ابن قتيبة ، ومظاهر الحياة الأدبية والعلمية في ذلك العصر ذاكراً كتابه

تاريخ مصر

من فجر التاريخ حتى إنشاء مدينة الإسكندرية

من الكتب القيمة التي تناولت تاريخ مصر وظهرت ترجمته العربية في الشهر الماضي هذا الكتاب الذي ألقاه بالألمانية عالم الماني هو ألكسندر شارف ، وقد صنفه ليعرض فيه تاريخ شعب كان له ولخصارته المقام الأول في الأحقاب السالفة . ومن أظهر آثاره الحضارية التي أفادت منها الإنسانية ولا يمكن لحياة العالم في أية بقعة من بقاع الأرض أن تعيش بدونها أمران : أولهما التقويم الشمسي وتقسيم السنة إلى اثني عشر شهراً ، والشهر إلى ثلاثين يوماً . أما الآخر فهو فكرة الحروف الأبجدية أو بمعنى آخر أنه أصبح في الاستطاعة كتابة أية لغة في العالم بواسطة علامات محددة العدد ، كل علامة منها تدل على حرف معين . ويقطع المؤلف بأن المقومات الأولى للحضارة الأوروبية سواء في بلاد اليونان أو في إيطاليا قد قامت على أسس الحضارة الشرقية القديمة ، وأن مصر تستظل في ميدان الحضارة بمثابة المعلم الأول .

ويؤكد كذلك أن ليس هنالك أمة واحدة من أمم العالم تستطيع منافسة مصر في ترابط عصور تاريخها الذي لم تنقطع حلقاته منذ العصور المبكرة طوال أربعين قرناً ، تارة تزدهر ، وتارة أخرى تكبو . ثم تنتهي في آخر الأمر غائمة مرة ، إلا أنها كانت الخاتمة دائماً لشعب مكافح عاش قروناً طويلة أدى فيها واجبه كاملاً كشعب حر مستقل ينفذ عن كاهله على مر الدهور تحكم الشعوب المنيعة عليه ، حتى استطاع في وبنته الحديثة القضاء على الاستعمار وإبعاده عن بلاده إلى غير رجعة .

وذكر المؤلف أن بعض فترات التاريخ المصري ما زالت في حاجة إلى إيضاح وإلى معلومات ، وأن أعمال الحفر ما تزال تسفر عن نتائج قيمة تلقي ضوءاً

على التاريخ المصري ، مما تضطر هذه الكشف إلى تعديل نظريات قائمة ، وأن الواجب العلمي يقتضي أن يكون دارسو هذا التاريخ على بينة من كل التطورات الحديثة التي تزبد لهم علماء بأحداث التاريخ المصري ، وأن الحقائق التي ظهرت منذ صدر آخر كتاب تاريخي مفصل عن مصر القديمة نُشر عام ١٩٣٣ هي التي دعت إلى إصدار كتاب تاريخي جديد ليعرض فيه تاريخ الشعب المصري القديم الذي قاوم الأحداث ، وينشره في ألمانيا التي تزقت أوصالها ووقعت فريسة لأقصى تجربة مرت على أي شعب من الشعوب في أية فترة من فترات التاريخ البشري .

• •

وقد عرض المؤلف في التوصل الخمسة التي عقدها هذا الكتاب تاريخ مصر منذ انبثق فجر التاريخ حتى دخل الإسكندر الأكبر أرض مصر وأسس الإسكندرية ، وقام بترجمته الدكتور عبد المنعم أبو بكر ، وراجعه الدكتور مراد كامل ، ونشرته لإدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم في الإقليم الجنوبي في مجموعة ٥ آلاف كتاب ، بمعاونة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

على أنه كان يجب أن تقتزن بالعناية التي بذلها المؤلف في تاريخنا والعناية التي بذلها المترجم والمراجع في أداء الكتاب في لغتنا العربية ، عناية في طبع الكتاب ، فالصفحات مزدحمة الأسطر بطريقة لا تتيح للنظر راحة ، مع أن الصفحات الأربعين التي خصصت للفهرس وتترك فيها فراغ واسع بين كل سطر ، كانت تسمح بإعطاء المتن حقاً من الوضوح والإتقان التي في إخراج هذا الكتاب القيم الذي يمجّد تاريخنا .

ولعل الوزارة تفكر من جديد بإضفاء عناية أعم بهذا الكتاب في طبعة تتفق وجلال موضوعه وقيمة معلوماته .

العربية المتحدة أن تكرم في هذا الشاعر عرويته الصادقة التي لم تضعف يوماً ، وظلّ يتغنى بها على قيثارته الساحرة شعراً قوياً رفعه إلى قمة عالية في تاريخ الأدب العربي الحديث .

ومرّاً بالقاهرة في طريق عودته إلى البرازيل ثانية فكان موضع الحفاوة والتكريم من أدباء الإقليم الجنوبي وهياته الثقافية .

• • •

وكان من حفلات التكريم التي قوبل بها ، تلك الندوة الأدبية التي أقامها له « رابطة الأدب الحديث » وتناول فيها الكلام على أدب فرحات الأساتذة مصطفى عبد اللطيف السحرى ، وسكرتير تحرير هذه المجلة ، ووديع فلسطين ، ومحمد عبد المنعم خفاجى ، ورضوان إبراهيم .

ثم وقف الشاعر ينثر من روائع شعره على الحاضرين باقة جميلة .

• • •

وأقام له الأستاذ عادل الغضبان في داره حفلة ، كانت تنافس في الأناقة شعره ، ضمنت لحبة ممتازة من رجال الأدب والفكر ، فكانت تكوين قصيدة لاحفلة ، وأزدانت بصيف آخر من أعلام الأدباء العرب في البرازيل الذين لهم في النثر العربي بدائع مشرقة هو الأستاذ نظير زيتون .

ووقف صاحب الدار يحيى ضيفه الكريم بالقصيدة المنشورة في هذا العدد ، ثم ألقى الأستاذ بولس غانم قصيدة عصماء ، وتكلم عن شعر فرحات الأستاذ عمر الدسوقي .

ثم استمع الحاضرون إلى الشاعر فرحات في روائع شعره ، وإلى النغم العذب الذي أنساب إلى آذانهم من قيثارة سامى الشوّ .

الشاعر العربي إلياس فرحات

كانت حفاوة الجمهورية العربية المتحدة بأدباء العروبة في المهاجر الأمريكية مظهراً عظيماً لعناية الدولة بالأدب ، وعرفاناً كرمياً لجهود هؤلاء المغتربين الأعزاء في سبيل إحياء لأدب العربي وحفاظهم على لغتهم الكريمة والتعلق بأوطانهم الحبيسة والإشادة بعروبهم الأصيلة .



إلياس فرحات

فقد كرمّت هذه الجمهورية الشاعر القروى ، ثم استضافت زميلاً آخر له هو أحد الشعراء العرب الكبار الذين اضطرتهم الحياة إلى أن يعبروا المحيط والعبرات تغشّى آخر مشاهد الوطن التي تغيب وراء الموج المضطرب ليعيشوا في عالم جديد ، فعاشت معهم عروبهم عزيزة كريمة ، وعاشت معهم لغتهم حيّة نابضة في أدب جديد استرعى إليه أنظار إخوانهم في بلاد العربية ، وفتنوا في شعرهم ونثرهم ما شاء لهم الفن .

وكان الضيف الثانى الذى كرمته هذه الجمهورية ، وكرمّت أدبه هو الشاعر العربى إلياس حبيب فرحات الذى عاد بعد طول غيبة ليشهد وطنه العربى الكبير في وثيائه ونهوضه وتحرويه . وشاعت الجمهورية

الدكتور هانس روبرت رومير



الدكتور رومير

منذ أربع سنوات وقد على مصر مستشرق ألماني يعمل في معهد الآثار الألمانية بالقاهرة . فتولّى فيه رئاسة قسم الدراسات الإسلامية . ذلك هو الدكتور هانس روبرت رومير Hans Robert Roemer وهو أحد أساتذة جامعة ماينز الألمانية .

وقد أخرج الدكتور « رومير » في الشهر الماضي الجزء التاسع الذي قام بتحقيقه من كتاب « كنز الدرر » وهو الكتاب الذي ألّفه ، للسلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون ، أحد علماء القرن الثامن ، وهو سيف الدين أبو بكر عبد الله بن أيك الداودارى صاحب صرّتحـ - إحدى مدن الإقليم الشمالى - وتناول فيه سيرة السلطان الناصر ، وروى فيه أحداثاً عاصرها ، مما يجعل لهذا الكتاب أهمية تاريخية .

وهذا الكتاب هو أول ما يصدر من /الكتاب/ في السلسلة الجديدة التي ينشرها المعهد الألماني للآثار بالقاهرة بالعربية باسم « مصادر تاريخ مصر الإسلامى » .

وفي أواخر الشهر الماضي عاد الدكتور رومير بعد أن انتهت مهمته في القاهرة للعمل من جديد في حفل الدراسات الشرقية في وطنه ، فأقام له زميله الدكتور مراد كامل أستاذ اللغات السامية بجامعة القاهرة حفل تكريم بمعهد الدراسات القبطية اشترك فيه عدد كبير من رجال العلم والأدب وأساتذة الجامعات وتلاميذ الدكتور رومير الذين قدروا جهاده العلمى ، فكان الحفل ندوة فكرية جميلة ، وظهرت من مظاهر تكريم العلم والاعتراف بفضل العالم ، كما كان تعبيراً صادقاً عن الصلات الثقافية الثمينة التي تربط بيننا وبين ألمانيا .

• • •

وحياة الدكتور هانس رومير ، الأستاذ في تاريخ الشعوب الإسلامية والذي يجهد العربية لإجادة ثامة ، حياة

كفاح من أجل الثقافة الشرقية وثقاني في علمها والمعاونة في نشرها .

وقد ولد في الثامن عشر من شهر فبراير سنة ١٩١٥ بمدينة « توبينج » Tübingen ، بألمانيا ، ودرس في جامعات بون ، وبرلين وجوتنجن الدراسات الإسلامية وفقه اللغات العربية والفارسية والتركية والسلافية . وحصل على الدكتوراه سنة ١٩٣٨ وكانت رسالته في التاريخ الفارسي ، ثم دكتوراه الأستاذية في الدراسات الإسلامية وفقه لغات الأمم الإسلامية في صيف عام ١٩٥٠ من جامعة ماينز . وفي عام ١٩٥٤ عُيّن أستاذاً في تلك الجامعة .

وكان الدكتور « رومير » يشغل منذ عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٥٦ منصب مدير مجمع العلوم والآداب في ماينز إلى جانب شغلته منذ سنة ١٩٥٢ إلى سنة ١٩٥٦ منصب المدير الإداري لجمعية المستشرقين الألمانية حتى جاء إلى القاهرة في عام ١٩٥٦ .

وقد أمضى الأستاذ « رومير » وراء جهاده الثقافي ثلاث سنوات وبضعة أشهر في تركيا ، وثلاث سنوات ونصف سنة في مصر .

• • •

وقد صدر الكتاب بمقدمة طويلة عن حياة لوك وفلسفته وآرائه في الدولة وسلطانها وحدودها . مع قائمة بمؤلفاته ، ومراجع حياته ولدراسة فلسفته .

● ومن الكتب التي أوصت اللجنة الدولية للروائع الإنسانية في اليونسكو بترجمتها إلى اللغة الفرنسية كتاب « المتخذ من الضلال والموصل إلى ذى العزة والجلال » للغزالي أيضاً . وقد قام بترجمته الأستاذ فريد جبر .

ويتضمن هذا الكتاب بحثاً في علم الكلام والفلسفة وأصناف الفلاسفة وأقسام علومهم ومذهب التعليم وغائلته وطرق الصوفية وحقيقة النبوة واضطرار الخلق إليها .

● كذلك أصدرت اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية هيئة اليونسكو طبعة فرنسية لكتاب « أباء الولد » للإمام الغزالي . وقد أثبت الأصل العربي مضبوطاً بالشكل وكتب مقدمة الكتاب « جورج شرر » وترجم هذه المقدمة من الفرنسية إلى العربية الدكتور عمر فروخ .

أما رسالة « أباء الولد » فقد ترجمها إلى الفرنسية الأستاذ توفيق الصاع . وفي الكتاب جدول تاريخي لحياة الإمام الغزالي مع رسم له بريشة جبران خليل جبران .

● في سلسلة « أعمال التاريخ والجغرافيا عند العرب » التي يصدرها الدكتور صلاح الدين المنجد ظهر أول كتاب في هذه المجموعة يتناول بالدراسة والتحليل ثلاثة من مؤرخي العرب وجغرافيتهم المشهورين ، وهم : البلاذري صاحب كتاب « فتوح البلدان » وياقوت الحموي صاحب « معجم البلدان » . وابن خلكان صاحب « وفيات الأعيان » الذي يعد كتابه أوثق مصدر للأرقام حتى القرن السابع الهجري حيث بدأت بعد ذلك تراجم القرون قرناً قرناً ، كالندور الكامنة في أعيان المائة الثامنة ، والضوء اللامع في أعيان القرن التاسع ... إلى غير ذلك

وقد أوضح المؤلف العوامل التي أثرت في حياة هؤلاء الرجال ، والظروف التي كوَّنت ثقافتهم . واختص كل

ولها الرجل إلى جانب تحقيقه لكتاب « كنز الدرر » ومغازراته في المهملد الألماني جهوده في مراجعة الجزء الأول من ديوان أبي نواس الذي نشرته جمعية المستشرقين الألمانية عام ١٩٥٨ وطبع في القاهرة بتحقيق الدكتور إيغالل فاغنر ، وكان آخر جهوده معاونته في الشؤون المتصلة بطبع كتاب « بدائع الزهور في وقائع الدهور » لابن أبياس الذي صدر منه الجزء الرابع بتحقيق الدكتور محمد مصطفى ، وقد توَّهنا به في العدد السابق من « المجلة » ، وكذلك كتاب مشاهير علماء الأمصار » لابن حبان البستي الذي حققه الدكتور فليشهر .

أبناء ثقافية

● أقدم قصة شعبية عند العرب وُجدت حتى الآن هي قصة بطل نشأ في سوريا في العصر الأموي ، هو أبو محمد البطال ، وكان له بلاء حسن في حروب العرب مع الروم . وقد جمع الناس أخبار بطولاته في قصة شعبية كانت متداولة في دمشق حتى آخر القرن الماضي .

وقد نشر الدكتور صلاح الدين المنجد مدير معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية أثناء رحلته الأخيرة في الاتحاد السوفيتي على هذه القصة - وكانت مفقودة - في مكتبة ليننجراد .

● من مواد الطبعة الجديدة لدايرة المعارف البريطانية مادنان كتبهما لها الدكتور إسحاق موسى الحسيني ، إحداهما عن الوهابية . والأخرى عن مادة « جامع » وقد تناول في هذه المادة الكلام على الجالغ من الناحية الدينية وتطوره ونموه .

● ظهرت حديثاً ترجمة عربية لكتاب « في الحكم المدني » للقياسوف الإنجليزي جون لوك بقلم الأستاذ ماجد قحري . وقد أحسنت لجنة ترجمة الروائع بهيئة اليونسكو بإصدار هذا الكتاب الذي يعدُّ لأول مرة للمكتبة العربية كاشفاً عن فلسفة « لوك » السياسية .

لنخدمهما معاً . وهو يرى أنه إذا تدبّر رجل الفن ، وتفنّن رجل الدين التقيا في منتصف الطريق لخدمة العقيدة الصحيحة ورفعة الفن الأصيل .

وهذا الكتاب هو الثالث في مجموعة « مع الإسلام » التي توالى إصدارها هذه المؤسسة ، وقد ظهر منها « الأخلاق في الإسلام » للدكتور محمد يوسف موسى ، و « الإسلام بين الإنصاف والجهود » للأستاذ محمد عبد الغنى حسن . وسيصدر منها الكتاب الرابع وهو « الإسلام : دين ودنيا » للأستاذ عبد الرزاق نوفل .

وقد أقامت هذه المؤسسة ندوة عرض فيها المؤلفون موضوعات كتبهم وفتح باب المناقشة فيها ، فتكلم في هذه الندوة الدكتور على عبد الواحد وافي والدكتور عثمان أمين .

كما عقدت « رابطة الأدب الحديث » خلال الشهر الماضي ندوة لمناقشة كتاب « الإسلام بين الإنصاف والجهود » وتكلم فيها الأستاذة الدكتور زكي المحاسني ومصطفى السطري وعبد السلام العشرى ورضوان إبراهيم ومحمد عبد المنعم خفاجي ثم تكلم بعد ذلك مؤلف الكتاب الأستاذ محمد عبد الغنى حسن .

● « سواد في بياض » . طائفة من المقالات كتبها أديبة الإقليم الشامي السيدة وداد سكاكيني ، جالت فيها في شتى ميادين الفكر بين رأى تعلمه ، وفكرة تعبر عنها ، وكتاب تنقده بأسلوبها المتع . وقد قدمت لهذه المجموعة بكلمة طيبة عن « المقالة » بين فنون الأدب . وقالت إنها هي التي تمثل الفكر الحديث وتتجاوب مع روح العصر وحاجة المجتمع ، ويتبعها القارئ بشوق وتمحيص .

وتقول السيدة وداد سكاكيني إنه « لما شاع فن القصة في أدبنا الحديث ، ونافس المقالة وزحمها طراً على هذا الطراز في التعبير كثير من الرشاقة والتجديد في التحليل والتصوير . وظهّرت مواهب الكتاب الشباب في مقالات طريقة مستحدثة لا تقل قيمة في فنها ولونها

واحد منهم بدراسة مفصلة لأحد كتبه ، مع عرض نصوص مختلفة من مؤلفاتهم . وقد صدر هذا الكتاب عن مؤسسة التراث العربي في بيروت .

● وما أصدرته هذه المؤسسة أيضاً كتاب « مناقب ابن عربي » للشيخ إبراهيم بن عبد الله المبارك القارئ البغدادي ، بتحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد ، وقد اعتمد فيها على نسخة فريدة في العالم وجُلبت في رامبور بالهند ذكرها بروكلمان في كتابه ، ولم يذكر غيرها . ولذلك لم يستطع المحقق تقويم بعض النصوص والأشعار الواردة في ثنايا الكتاب لعدم وجود مصدر آخر يعين على تحقيقها .

● صدر عن دار صادر بيروت طبعة جديدة من ديوان ابن حمديس الصقل الشاعر الوصاف والمخوف سنة ٥٢٧ هـ بحزيرة مايورقة . وكان هذا الديوان قد طبع مرتين : الأولى في باريس والثانية سنة ١٨٨٣ في روما سنة ١٨٩٧ مع ترجمة قام بها المستشرق الإيطالي سلسيتينو سكيابري .

والطبعة الجديدة التي نشرتها دار صادر هي بتحقيق الدكتور إحسان عباس الأستاذ المساعد للأدب العربي في جامعة الخرطوم .

● كذلك صدر عن هذه الدار كتاب « التصوف في الإسلام » من تأليف المستشرق الألماني الدكتور هلموت ريتشر ، وهو من عميد الاستشراق في ألمانيا أشرف زمناً طويلاً على نشرات الإسلامية التي تصدرها جمعية المستشرقين الألمانية ، والذي نشر بين هذه السلسلة كتاب « أسرار البلاغة » للجرجاني .

● أصدرت مؤسسة المطبوعات الحديثة كتاب « وسائل تقدم المسلمين » بقلم الأستاذ الشيخ أحمد الشرباصي ، وقد ختمه بطائفة من المقترحات ، من بينها الدعوة إلى تأكيد الصلة الطاهرة المستقيمة بين الدين والفن لخدمتهما فقط ، ولا نخدم الفن فقط ، بل

حول مقال مصطفى كامل

قرأت بحمّة وفيهم المقسال الجميل الذي كتبه الأستاذ عبد المنعم عامر عن مصطفى كامل كما تصوّره وثائق «جديدة» في مجموعة العالم الجليل والمربي الفاضل المرحوم عبد الرحيم أحمد ، ولولا أني أرى أن هذا المقال قد فتح باباً جديداً بحضّه على تتبع وثائق تاريخنا وجمعها واستقراها ، ومعرفة ما ضاع منها وأسباب ضياعه ، ولولا هذا كله لما تجاسرت شريفة تمشي في القلوب اليوم لمعرفة أبطالنا السابقين واستفادهم من النسيان ، لولا هذا كله لما تجاسرت على أن أبحث لكم بهذا التعليق على هذا المقال القيم :

١- هذا المقال موزع بين مصطفى كامل وعبد الرحيم أحمد ، وكنت أود أن يخلص كله للتعريف بعبد الرحيم أحمد وجرد مجموعته ووصفها ، وأفهم أن تضم هذه المجموعة الرسائل الواردة إلى صاحبها من مصطفى كامل ، لكنها كما نرى تضم أيضاً الرسائل التي كتبها هو إلى صاحب القلوب ، فهل المستند المحفوظ في المجموعة هو الأصل (بعد استرداده من المرسل إليه) أم هو صورة منه ؟ وهل كانت عادة عبد الرحيم أحمد أن ينسخ كل رسالته إلى مصطفى كامل ؟ وإذا فعل ، فأين هي ؟ هذه المسائل تحتاج إلى مزيد من الشرع .

ثم يعقب المؤلف الفاضل على هذا المقال الأول بمقال عن المعلومات الجديدة التي تقدّمها هذه الوثائق عن مصطفى كامل ، وحين توصف الوثائق بأنها «جديدة» فليس معنى هذا أننا لم نكن نعرفها من قبل بل إنها أيضاً تقدّم لنا معلومات كانت مجهولة . وقد لاحظت أن الوثائق التي كتبها مصطفى كامل لم تضاف جديداً إلى تاريخه ، على حين أن المعلومات التي استقاها الكاتب من الوثائق المحرّرة بخط عبد الرحيم أحمد قد جاءت مجملة ، وهي في حاجة إلى زيادة في

عن القصة التي تراحم عليها الناشئون عما كاة وتقليداً .

● « فن القلم » . كتاب ألّفه الناقد السينائي إرنست لندجرن الذي اشتهر بمقالاته العديدة التي ينشرها في مجلة « الصوت والصورة » التي يصدرها معهد السينما البريطاني . وهو يؤمن بمستقبل السينما كفنّ جماهيري ، كما أنه يؤمن بضرورة تنمية التذوق السينائي لدى جماهير زواد السينما لأن الرأي العام المستنير هو حجر الزاوية في تقدم الفن السينائي .

وقد قام بترجمة هذا الكتاب الأستاذ صلاح التهاوي وراجعه الأستاذ أحمد كامل مرسى ، بإشراف الإدارة العامة للثقافة بوزارة التربية والتعليم بالإقليم الجنوبي ومعاونة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وذلك في مجموعة « الألف كتاب » . ونشرته مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر .

● نشرت مؤسسة المطبوعات الحديثة في مناسبة عيد الأم كتاباً بعنوان « الأم ودورها في الحياة » بقلم الدكتور محمد الشيبني والأستاذ حامد طه الخشاب .

وهذا الكتاب هو الجزء الأول من سلسلة جديدة تنشرها هذه المؤسسة بعنوان « مع الحياة » .

● صدر عن المجمع العلمي العربي بدمشق كتاب « تراجم الأعيان من أبناء الزمان » للمؤرخ بدر الدين البوريني الحسن بن محمد المتوفى سنة ١٠٢٤ هـ . وترجم فيه لأعلام دمشق في عصره (القرن الحادي عشر) . وهو بتحقيق الدكتور صلاح الدين المتجدد .

● أصدرت المطبعة الكاثوليكية ببيروت كتاب « آراء أهل المدينة الفاضلة » لأبي نصر الفارابي . وقد حققه الدكتور ألبير نصري تادر الأستاذ بالجامعة الأمريكية . وكانت قد ظهرت لهذا الكتاب عام ١٩٠٦ طبعة اعتمدت على طبعة المستشرق ديرييتشي .

وقد رجع المحقق إلى مخطوط المتحف البريطاني ومخطوط أوكسفورد ومخطوط الجامعة العربية ، وفاد من ملاحظات وتعليقات للمرحوم الأستاذ يوسف كرم .

خطاب مفتوح إلى الأستاذ يحيى حقي

أحييك وأحيى بحبك القيم (فجر القصة المصرية)
الذى عاد بنسا إلى أيام غيول عشناها في كتابك
فزادت به أعمارنا طولا وعرضاً ... كان طريقاً طويلاً
سرت بنا فيه ، لكنه كان شائعاً رضيعاً تأخذ العين والقلب
على جانبيه أشياء كثيرة ، منها : الطريف ، ومنها الجميل ،
ومنها القريب أيضاً ، لكنها كلها على اختلاف منا ...
لهجات من الماضي ، هي ركنة للحاضر ، وسند له .

وحين وقفت بنا عند أعلام القصة المصرية محبياً
الجهود الأولى في ميدان فن من ميادين الأدب ، رأينا
صديقاً ، وشئنا إتصافاً ، لكن حين كنت أنتقل ملكك من
صفحة إلى صفحة لم أكن أتوقع أبداً أن تسلمني
الصفحات إلى الغلاف دون ذكر لإبراهيم الكاتب
أو إبراهيم المازني . وغير خاف أن قصة ظهرت سنة
١٩٣١ وإن كان كتبها قبل هذا بسنوات .. هل هي
القاعدة النحوية التي تقول : « إن المعروف لا يعرف »
ولكنك ذكرت صنوه العقاد وهو ملء السمع ملء
البصر ، بل ذكرت أعلاماً مدواً للقصة وإن لم يمدوا
أدبنا بها ، كان دورهم غير مباشر ، ومع هذا لم يفتك
التنويه به : فإن « طلع حرب » أفصح الأفق للقصة حين
عمل على تطوير المجتمع المصري بتصنيع البلاد . نعم إنه
لكذلك ، وإنه خلقي بتمجيد . ولكن المازني أحد
كتاب الطليعة وأحد الرواد الأوائل في القصة والمقالة
معاً ، وصاحب القصص والأقاصيص يلقه ليل
لا ينسجه فجر ؟

لو أن غيرك غاب عنه هذا لما كان لي أن أعتب
أو أكرم .

وبعد ، فهل من تفسير ؟ إلى المنتظرة .

دكتورة نهات أحمد فؤاد .

الشرح لتتبين أهيئتها ومكانها في التاريخ . عذراً مثلاً :
الشائعات التي جاء بها السيّاح عن مصطفى كامل ،
لقد اقتصر الكاتب على نقل النص ولم يحاول أن يفسر
لنا ما هي هذه الشائعات . اعتقد أنها كانت عن اتهام
مصطفى كامل بالتبذير في التقود الموكولة إليه وصرفها
على متعته الذاتية ، ويعثر وقته وجهده في اللهو
واللعب ، بدليل أن عبد الرحيم أحمد نصح مصطفى
كامل أن يقتل هذه الإشاعات بالتقدم لتل شهادة
الحقوق من إحدى جامعات فرنسا .

٢ - جاء ذكر عارض للصحنى الفرنسي دى لونيكل
ووصف بأنه « أجبر » . وكنا نحب أن يقضي الكاتب
في تعريفنا هذا الأفق والدور الذي قام به ويربطه
بالنصاب الأعظم : يعقوب بن صنّوع « أبو نصارة » ،
ولعله سيتحفظ بهذا المقال عن قريب .

٣ - ذكر الكاتب حركة الاهتمام بفتح الكتابات
التي ترجمها ناظر للمعارف العمومية سعد زغلول ، وجعلها
مسألة منفصلة ، قائمة بذاتها ، مع أنها لن تفهم على
حقيقتها إلا إذا ربطها بمشروع إنشاء الجامعة الأهلية ،
فهما وجهان لفترة تاريخية واحدة ، فقد نظر بعض
الناس إلى فكرة إنشاء الكتابات ، حل أنها مؤامرة
إنجليزية لصرف الأمة عن الاهتمام بالتعليم الجامعي
ومحاولة للمستعمر أن يردّ الهمة عن نفسه بأنه لا يعنى
بالتعليم ، هذا ما فعله المارشال ليون في مراكش حين
تباهى بفتح كتابات كل عملها : تعليم القرآن ليردده
الأطفال كالتبغ . وقد قام جدك كبير في مصر بين
أنصار الفكرتين تبذلت فيه اتهامات شديدة ، وقد
شارك المرحوم الشيخ محمد شاكر في هذه الجملة
بقلمه العنيف .

يحيى حقي

و«الآوتوماتيزم» معناها أن تفيض عينيك وتترك لعقلك الباطن أن يتولى توجيه يدك في تولين الصورة . وقد يتكرر الفنان مواد جديدة ليحقق بها خيالاته ، مثلاً يستعين الموسيقى بمختلف الآلات الضاربة أو النافخة للحصول على خليط من الأنغام ، وكذلك الحال في نظم الشعر . فهل يجوز أن ينكر أحد الخصائص التي يتميز بها فنان على آخر مهما تشابهت المواد المستخدمة في العملية الفنية ؟

وفي معرض الفنان : أبو خليل لطفي ؛ شاهدت ما يدل على أنه عاين فن التصوير التجريدي بوعي وثقافة وفهم صحيح لوجهات النظر العالمية ، وهو في الوقت نفسه يتفرد بفكرات فذة نراها في ٣٤ لوحة و ٢٢ دراسة و ٨ لوحات من النحت البارز و ١٠ «فوتوجرامات»

Photograms

و«فوتوجرام» هي : صورة فوتوغرافية أخرجت بطريقة غريبة . فعلى سطح الورقة الحساسة انعكست أشكال مختلفة وأطبعت على السطح بإضاءة عود ثقاب على دفعتين ، وفي النهاية تتحول هذه الأشكال المخططة إلى رسوم قد يصعب على الخيال تصورها . وجذوة الفن في نفس أبو خليل ليست وهماً أو خداعاً ، بل هي تأمل عميق يستند إلى معرفة وخبرة ، وجميع اللوحات الكبرى أنعمها في القاهرة فيما بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ منها لوحة «حقول أباو» و «حقلات حاد البرية» وهما من الأساطير المصرية القديمة . و«موال الساقية» وفيه تبدو حركة دائرية للمياه الجارية و«الموال المفقودة» وتتبع فيها التقسيم الهندسي على هيئة حجر رشيد التاريخي ، و«أنواء ماهايان» ونسب فيها الأضواء في داخل حيز يضيء الشكل كأنه منظور من طائرة ، و«السراب» وتلعب على سطح هذه اللوحة الألوان الصفراء والبضواء والوداء على هيئة خطوط متداخلة على أرضية رمادية حتى تخيل الناظر إليها أن كل لون يريد أن يتقدم الآخر ، وفي صورة «الندى» : أسلحة

معارض الفن

بقلم الأستاذ محمد صدق الجياخنجي

تجتمع في القاهرة لأول مرة ثلاثة معارض مختلفة مظاهر الفنون السريالية والتجريدية في وقت واحد . الأول للفنان : أبو خليل لطفي . وقد افتتحه الدكتور عبد العزيز القوصي المستشار الفني لوزارة التربية والتعليم في ٢٠ من فبراير بصالة القساهرة . والثاني للفنان فؤاد كامل ، وافتتحه السيد وزير الثقافة في ٢٤ من فبراير بجمعية أثليبه القاهرة . والثالث للفنان : ميشيل كنعان وافتتحه نيابة عن السيد وزير الثقافة : الأستاذ صلاح طاهر في ٢٧ من فبراير بتأدي جريدة أخبار اليوم .

ولفن السريالي بعدد ولید تلك النتائج التي وصلت إليها هندسة الفن التكعبي بإعادة التكوين النهائي للأشكال ، والتغير الطارئ الذي اعترى سطح الصورة بقصر الأوراق الملونة ولصقها ، وكذلك تقصاطات الجرائد أو قطع التسبيح وغير ذلك من المواد الغريبة التي تكسب سطح الصورة ملمساً مميزاً . وهذا النوع من التعبير الفني هو ما اصطلاح على تسميته : «دادايزم» Dadaism .

وتلعب الخيالات والأقدار دورها في استنباط الأشكال الغريبة حتى أصبح للفن السريالي مظاهر متعددة وعوالم خفية .

أما الفن التجريدي فهو خلاصة ما في العقل الباطن من تأثيرات . وقد تم إخراجها لإزدياً مثل : «الآوتوماتيزم» Automatism و«التاشيزم» Tachism و«السيهرمانيزم» Suprematism .

ومن الفنون التجريدية ما يقوم على أسس علمية ذات أصول قديمة ، منها ما يمتد إلى السحر والشعوذة . عند الزنوج . ومنه ما هو زخرفي يمتد كما نشاهد في الزخارف الإسلامية .

وقد قال لي صديق : إن فؤاد لم يأت مجده لأنه يبت
من المصور الأمريكي «بولوك» Jackson Pollock (١٩١٢ -
١٩٥٦) . ورحلتُ أبحث في فن «بولوك» فوجدته
يختلف عن فؤاد باستعمال الألوان السائلة والتجنية مع
الرومال وقطع الزجاج وغير ذلك من المواد الغريبة ليكسب
سطح الصورة ثورة سطحية ، على حين أرى ديناميكية
ثورة فؤاد تكمن بين ثنائيا الخطوط ويقع الألوان التي
يعلو بعضها البعض الآخر .. ثورة نفسية تتجاوب
أصدائها في كل جزء من الصورة التي تبدو في مجموعها
وحدة نابضة متكاملة .

وبجانب المعروضات السريالية رسومٌ من الفن
التجريدي استعمل فيها لون الجواش الأبيض على سطح
الورق الأسود . وأخرى استعمل فيها الحبر الأسود على
السطح الأبيض مثلاً بعمل المصور الألماني «فيرنر ثيودور»
Werner Theodor (١٨٨٩) وللمصور الياباني «موريتا
شيكورومو» Morita Shikuro (١٩١٢) ولكن من العجيب
أن يغفل أحد جهود فؤاد كامل في هذا المضمار ،
وهو يتفرد في أسلوبه في التصوير بالألوان ، كما
يتفرد الشاعر بالكلمات والموسيقى بالأنغام . والمعول
دائماً على التراء في مركب الصور Complex of Images
بين المصورين والشعراء والموسيقيين على السواء .

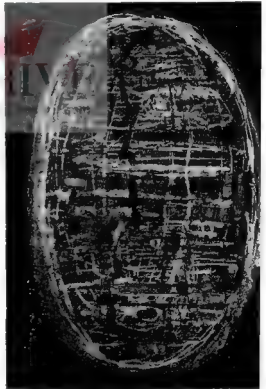
والنوع الذي ينتمي إلى «الأوتوماتيزم» عند فؤاد
كامل تسري فيه الحركة بتلقائية غير واعية . ويغلب
عليها استعمال الألوان بطريقة جرافية تسببها النظر
والتأمل والبحث المتحرر من القيود التي يفرضها
الفنان عادة على المشاهدين . وأمام هذه اللوحات
يرى كل ناظر - على قدر ما أوتي من ثقافة -
مشاهد قد لا يراها غيره ، ويستشعر بالآلة عندما
تتاح له الفرصة ليشترك الفنان عملية الخلق التي وهو
يبحث ويستكشف عوالم جديدة من وحي نفسه ،
وتغمره السعادة كلما زَيَّن له خياله رؤية أشياء لها في
عقله الباطن توائم ومتشابهات ، كأنه في حلم مع أحداث

الدواس والخصف الحشوية في تكوين جميل يدلُّ على
غزارة حسن الفنان بطبيعة العمل الذي تؤديه تلك الآلة
القدمة .

● وقد افتتح السيد ثروت عكاشة المعرض الثاني ،
وكتب في كراسة الزيارة العبارة الآتية :

«تشرفت اليوم ١٩٦٠/٩/٢٤ بزيارة معرض الفنان فؤاد كامل
وقد تأثرت أياً تأثير بالإبداع الجمال الذي لمسته في كل لوحة من
لوحاته المعبرة عن المدرسة الحديثة وإن لانتز هذه الفرصة لأقدم إليه
تهنئتي وتحياتي له بالتوفيق المتصل » .

وبهذا التقديم الكريم ، افتتح السيد الوزير معرض
الفنان فؤاد كامل الذي حصل هذا العام على منحة
التفرغ لفنه .



لفنان أبو خليل القبلي

حي ماتانان - تجريد تعبري



فنان نواز كاسر

تكوين « أوتوماتيزم »

مقصود أو عديد من جانب الفنان .

وفي كراسات الزيارة سجل الزائرون أقوالاً متناقضة ، بعضها معارض سلخبط وبعضها مؤيد مشجع . ومثل هذه القنون التي تسير على نهج القنون الأوروبية - بحجة أنها قنون عالمية - تحتاج إلى تخصيص قاعة بمتحف الفن الحديث لعرضها حتى تصبح موضع بحث ودراسة ، كما أرى كذلك أن لاضرر علينا أن نبحث بمختارات من هسلا الإنتاج إلى المعارض الدولية التي تشترك فيها في الخارج لتكون موضع

وقع تحت تأثيرها في يوم مضى من أيام طفولته .

● وفي المعرض الثالث ، عرض الرسام كنعان مجموعة من اللوحات التجريدية ، سلك فيها مسالك متنوعة ، تدل على رغبة كامنة في أعماق نفسه للتحرر من قيود العمل الصخفي الذي يمارسه من أجل الحياة .

وكنعان رسام صخفي معروف ، وفي معرضه الأول الذي نحن بصدده نراه يُطْلَعُنا على خبرات جديدة لم نكن نعرفها عنه . ويقول الفنان إنه بدأ في سنة ١٩٤٦ محاولات في الفن التجريدي . واستشهد على ذلك بخمس لوحات قدمها في معرضه ، منها : لوحتان عرضتا في المعرض الدولي في ساو باولو بالبرازيل في سنة ١٩٥٥ .

ويقول كذلك : إن محاولات التي تقدم بها وقطع كانت تلقائية ، ولم تكن أيضاً مقفلة ، وأنه حاول أن يبحث في هذه الفنون قبل أن تتاح له فرصة السفر إلى هولندا سنة ١٩٥٥ وكان لهذه الزيارة أثر جديده به .

والرسام ميشيل كنعان يعاني الكثير من الضغط ومطالب العمل الصخفي ، ثم هو في الوقت نفسه يحس في أعماقه هذه الأنواع من القنون التجريدية غير المشخصة Non-figurative التي استخدم فيها الأسلاك والخشب والألواح الرنك والجبس والرمل وقصاصات الورق وقطعا من الخزف المهشم وخيوط النيلون وخليطاً من الألوان .

والتعظيم عند كنعان قد يؤدي إلى ابتكار أشكال جديدة ، ويدل على الاضطراب والقلق والفرع الذي يساور الفنان في هذا العصر . ومثل هذا الانفعال فيه ترويح للنفس التي تهيم في كل وادٍ . ومن العبث أن نستنكره ، ومن العبث أن ندعو إليه ، وعلينا فقط أن تأمل هذه الأشكال لنقرأ فيها ونفهم منها ما تقدر على قراءته وفهمه ، وعندئذ تتاح لنا مشاركة الفنان تأملاته . وقد نستطيع أن نكتشف فيها أبدعه أشياء جديدة يلد لنا الاهتمام إليها دون تدخل

وإذا كان هنالك وجه شبه بين هذه الفنون التشكيلية وبين الموسيقى في معناها التجريدي ، إلا أن لكل فن مبتاه وخصائصه ومميزاته وجيله وتحداته وصوره . ومن الحكمة أن تدرب حاسنى السمع والإبصار على التعاون معاً لاستدراك مضمون المعاني ماخفى منها وما ظهر .

وإذا كان إعجابي بما تأملته من مفروضات في هذه المعارض الثلاثة لا يقف عند حد ، إلا أتي أعشى ؟ على غير المتدرب من التشعب الحديث أن يتعجل بعرض محاولات فاشلة تضييع الثقة في هذه الفنون التي تحتاج من الفنان إلى إدراك ووعي ومهارة لتساعده على أن يأتي بمجديد ، وإلا أصبح الأمر تكراراً معاداً ومجلاً .

● معرض الأزياء التاريخية

وفي الساعة الثامنة من مساء يوم السبت الخامس من مارس ؛ افتتح السيد كمال الدين حسين وزير التربية والتعليم المركزي ورئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية أول معرض من نوعه للأزياء التاريخية والشعبية الذي نظمه المجلس لمقتنيات الأستاذ : سعد الحاداد ، واستمر المعرض خمسة أيام بفندق هيلتون .

والمعرضات لأزياء قديمة كانت تستعمل في الإقليم الجنوبي منذ القرن التاسع للميلاد وأدوات الزينة والحلل والتأقائم التي ما زالت مستعملة حتى اليوم يبلاد النوبة ، مع مجموعة من الصور الفوتوغرافية للملابس والرقص الشعبي في القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر .

واقف أبدي السيد الوزير إعجابه بزي الرأس الحربي في العهد الطوليوني وتأمله طويلاً ، وهو حارة عن غطاء للرأس ذي جناحين جانبيين قريب الشبه بقبعة نابليون .



الفنان فؤاد كامل

زهرة الشر - سير يال

الاختبار في المضمار الدولي حتى نقين المستوى العالمي لمثل هذه الأعمال غير المشخصة التي لا حدود لها ، والتي لا نعرف إلى أين تسير !!

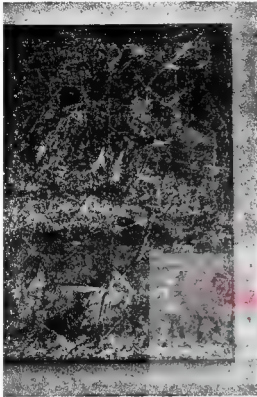
ومن لم يستطع تأمل الإنتاج الوفير الذي تقدم به كل من : أبو خليل لطفي وفؤاد كامل وميشيل كتمان ، فإنه لن يدرك أسرار هذه الفنون التي من شأنها أن تتيح للمشاهد متعة التأمل والمشاركة في عملية الفعل الفني عن طريق الاستنباط .

●● صالون القاهرة

ونظمت جمعية الفنون الجميلة في هذا العام معرضين في مكانين مختلفين وقد افتتحهما السيد وزير الثقافة في يولي ٨ و ٩ من مارس ، المكان الأول بأرض المعارض بالجزيرة ، وخصصت لمسابقة ومن وحى النيل .
والمكان الثاني بمقر الجمعية ٣ شارع أحمد باشا بجاردن سيتي وخصصت للمواضيع العامة . واشترك في المعرضين ١٠٠ فنان من الإقليمين الشمالى والجنوبى ، من بينهم ٨٥ مصوراً و ١٥ مثلاً . وبلغ عدد المشتركين في المسابقة ٣٦ مصوراً قدموا ٥٤ لوحة من التصوير الزيتى والحفر فى النحاس والمزايك ، و ١٢ مثلاً قدموا ١٧ تمثالاً من الجبس والخزف والخشب .

ويعرض بعض زملائنا من الإقليم الشمالى بأنهم لم يمثّلوا تمثيلاً صحيحاً في هذا المعرض ، وأن جميع المعارضات هي من مقتنيات الدولة ولا تمثل أحدث إنتاج الفنانين .

وقد أسفرت المسابقة عن فوز المصوِّبى : زوربان أشو بجائزة الصالون وقدرها ١٠٠ جنيه ، وصلاح طاهر بجائزة صبرى (٥٠ ج) ولحمية حلم بجائزة حل لبيب جبر (٥٠ ج) وسيد عبد الرسول بجائزة فرانسوا تاجر (٥٠ ج) وبجاليه سري



الفنان موهيل كتمان

تكوين • أوتواينيم •

بجائزة صلا طهيلي (٥٠ ج) . وفاز في المزايك الفنان : رايك المنذر بجائزة الجسمة (١٠ ج) وفاز في النحت الفنان : محمد مرس بجائزة غدار (٥٠ ج) وفاز في الجسمة بجائزة فرانسوا تاجر (٥٠ ج) وفاز في الحفر الفنان : كمال أمين بجائزة الجسمة (٢٥ ج) والفنانة منة الله حلى بجائزة الجسمة (١٥ ج) . وقد جاء في قرار لجنة التحكيم أن فن النحت في هذا العام لم يبلغ المرتبة التي تستحق جائزة الصالون وقدرها مائة جنيه .

وأسفرت نتيجة مسابقة المواضيع العامة في التصوير عن فوز كل من نحية حلم بالميدالية الذهبية ، ومصطفى الأرنؤوطى بالميدالية الفضية ، ووديع المهدي وسيمون سبسونيان وأسعد زكارى وممدوح قشلاق بالميداليات

جلباب على أسود
من الأخصر سنة ١٩٤٥

معرض الأزياء التاريخية

على الأعمال الصالحة للعرض خشية أن يؤدي هذا التمسك إلى تجميد الجهود التي يبذلها الفنانين، وتعطيلهم عن مسيرة حركة التطور . والتطور حقيقة واضحة وسنة تحفها طبيعة الحياة ، ولا يعنى الصعود كما أنه لا يعنى الهبوط إلى درجة الابتذال الرخيص .

وإلى في هذا المجال أشعر بضرورة مطالبة أعضاء لجنة التحكيم أن يتوخوا - مستقبلاً - في اختيار الصالح من الأعمال : المستوى الفني والموضوعية ، فلا يحكموا بالرفض أو القبول استناداً إلى أذواقهم الخاصة مهما شق على أنفسهم إحمال هذا العبء من المسؤولية ، وإلا أصبح صالون القاهرة مجرد مكان تقليدي لعرض الصور .

ثم هناك أمر آخر ، أرى أن يهتم به المسئولون عن تنظيم هذا المعرض . فالتنظيم لا يعنى مجرد صفّ اللوحات والناثيل لكي تملأ فراغاً مناسباً أو لإصدار دليل متقن الطبع لهذه أمور بدئية ، إنما التنظيم الذي أقصده وأدعو إلى العمل به ، هو أن يسبق حفل الافتتاح دعوة الصحفيين وتقاد الفن لمشاهدة العروض ومناقشتها حتى يتسنى التحدث عنها في الصحف والمجلات . وبهذا العمل تستطيع الجمعية كذلك أن تشعر رؤساء تحرير الصحف وأصحابها أن صالون القاهرة حدثٌ فني كبير ، له قيمته وأهميته ، وأن الفنون الجميلة - أو كما اصططلحنا على تسميتها بالفنون التشكيلية - هي فنون لا تقل عن غيرها من فنون المسرح والسينما والغناء في شيء . بل هي في طبيعة كل هذه الفنون من حيث مرتبتها التاريخية وأثرها في الثقافة وواقع مستوى الوعي الاجتماعي والقوى والجمالي والخلق . وواجب الصحافة أن تنحصر على نشرها بين قرائها .

وتستطيع الجمعية كذلك أن تنظم مع الإذاعة حلقات أو ندوات لمناقشة العروضات في مكان عرضها لتعريبها إلى أذهان الملايين حتى لا تترك هذه الوسيلة نبياً بين كل فني حيلة ، كما يمكن للجمعية - بما



لقنان إبراهيم محمد يوسف
(صالون القاهرة)

من وحي النيل

البرزية . وفي النحت فاز كل من ليلى الأزهرى وحي الدين ظاهر وعائدة طاهر بالميداليات الفضية ، والحمد محمد البرعى وفاروق إبراهيم محمد بالميداليتين البرزيتين . وجاء في قرار لجنة التحكيم : أن النحت في المواضيع العامة لم يبلغ المرتبة التي تستحق جائزة الصالون ، وهي الميدالية الذهبية .

وفي مثل هذه المعارض الجاهية ، يقيارى الفنانين في إظهار أساليبهم المتنوعة . ولقد حرص الفنانين على أن يتقدموا إلى صالون القاهرة السنوى - منذ عشرات السنين بأجود مآلدهم من أعمال ، وأغزرها مادة وأحدثها عهداً . وفي هذا المجال يطيب لكل زائر أن يجد مجالاً متسعاً لفهم والمقارنة بما يؤدي آخر الأمر إلى حسن التقدير الجيد من العمل .

ومن الطبيعي أن في استمرار إقامة هذا الصالون سنوياً ما يكشف عن المواهب الفذة والابتكارات الفنية الحديثة ، ولا ينبغي أبداً أن تترك يد واحد ، ونستند إلى التذوق الشخصي أو وجهة نظر معينة للحكم



الفنان آدم إسماعيل
(سائين القاهرة)

بوسعيد

النيل رمزاً لحضارتنا وحاضرنا ، ورمزاً لبناء السد
العالى ، ورمزاً للتصنيع ، ورمزاً للحياة ، ورمزاً
للخلود ، ورمزاً للخشب .

ولقد سمعت من يقول : إن جوائز غنار وسبرى
يجب أن تمنح لمن يتبع سبيلهما ويحسد أسلوبهما . وقد يبدو
هذا الرأي لأول وهلة صائباً ، لكنى أعتقد أن مثل
هذه الجوائز قد خصصت تكرماً للفنانين الذين تمنح
الجوائز بأسمائهم وتخليد ذكراهم ، وهنا لا بد لى
أن أذكر فناننا الكبير : ناجى ، وأطالب بتخصيص
جائزة باسمه فى العام القادم .

وأعود إلى بعض معروضات المسابقة لأقول :
إن صورة تحية حليم كانت رمزاً لوفاء النيل ، وإن

لإعضائها من نفوذ - السعى لدى المؤسسات الاقتصادية
والشركات الصناعية والهيئات الزراعية والتعاونية والاتحاد
القوى والجلس الأعلى للفنون والآداب والمؤتمر الأسيوى
الإفريقى والجامعة العربية ومركز رعاية الشباب والنابدى
الرياضية وغير ذلك .. لتخصيص الجوائز ، ودفع
الفنانين إلى الأهتمام بمعالجة هذه الجوانب الحضارية
وتسجيل نهضتنا الحديثة حتى لا تقتصر مهمة الفنانين
على المنظر الطبيعى الجميل ، أو الوجه الباسم أو
المراكب وحاملات الجرار كواضيع للفنيل .

والفنون الجميلة والآداب الرفيعة صنوان ،
وتتنوع فيها الأساليب والمشارب ، وتختلف فيها
القيم باختلاف جهود العاملين . ولقد سبق أن اقترحت
أن تخصص جمعية الفنون الجميلة بين جوائزها جائزة
للقند ، والنقد لا يعنى المجاملة والمدح والتقريظ .
إنما يعنى التوجيه السليم الذى يدعمه ، والرأى السليد
والبحث العملى . وإذا أخذنا بهذا الرأى فلا أقل من
يكون حكم لجنة التحكيم مجرداً عن أى كسلك ،
وعلينا أن نفهم دائماً أن الأعمال الفنية التى يتقدم بها
أصحابها إلى لجان التحكيم ، هى : أمانة خالية ،
وأن الحكم عليها ، هو الدليل على مستوى معرفتهم
وتقديرهم للقيم الفنية .

وعندما تجرأت فى معرض مسابقة « من وحى
النيل » وشاهدت الأعمال التى فازت بالجوائز ،
أحسست بالأسف . فموضوع المسابقة لم يتعد فى نظر
معظم الفنانين ، أكثر من أن يكون منظرأ جميلاً
لطريق مائى تجرى على سطحه المراكب بشراعها
البياض ، والبعض قد رأى فى حاملات البلاليس
والأمهات رمزاً إلى النيل .

والعجيب أن يصدر قرار لجنة التحكيم بمنح الجوائز
على مثل هذه الصور التى هى من حيث موضوعيتها
لم تكن تحتاج إلى مسابقة بعد أن تعودنا رؤية مثل
هذه الصور فى كل معرض . وكنت أود أن أرى

وما دام قبول العروضات يعنى لياقتها ، فإن تمثال فاروق إبراهيم محمد الحشبي رقم ٦٣ أحتق بالجائزة من تمثاله رقم ٦٤ الذى أرى فيه تقليداً واضحاً للتمثيل الصغيرة الرقيقة التى يطالعنا بها محي الدين طاهر .

وأخيراً فإن مستوى معروضات صالون القاهرة ال ٣٦ بقسميه أقل بكثير مما كان يجب أن يكون بعد أن أعلنت الجمعية عن جوائزها ودعت الفنانين إلى الاشتراك فى المسابقة قبل افتتاح المعرض بشهور طويلة كافية للاستعداد .

●● معرض العرائس

وقد أعلنت الفنانتان : نعمت علمى وعليها صبرى ، من خرجات المعهد العالى للتربية الفنية للمعلمات ٧١



الفنان محمد سجاد
(صالون القاهرة)

عائلة الحصاد



الفنانين : نعمت علمى وعليها صبرى

معرض العرائس

خيالها البناء أوحى إليها بهذا المركب العجيب الذى يدل فعلا على أصالة فى التفكير والتشيد . أما صورة أشود زوربان التى استحققت الجائزة الأولى ، فلها قد احتوت على فناة ريفية تحمل زهور القطن ومن أمامها خليط من بلاص وشمك ، ومن خلفها المراكب بشراعها البيضاء - كأنها معلقة فى الفضاء - بطريقة أقرب إلى الإعلان « الأفيش » منها إلى العمل الفنى الراشح .

نقد مسرحي

مسرحتنا : « تلميذ الشيطان » و « بداية ونهاية »
عرض ونقد : إبراهيم حمادة

●● تلميذ الشيطان :

في العام الماضي قدمت فرقة المسرح القوي مسرحية « رجل الأقدار » لبرنارد شو وأخرجها كذلك مخرج هذه المسرحية الأستاذ نور الدمرداش ، وهذا الانجاء يشجع التوفر على دراسة أعمال المؤلفين العالميين حتى مرحلة التخصص ، التي ليس لنا فيها نصيب يذكر في أي فرع من فروع المعرفة . وهذا التخصص (القردى) المقصور على فرد واحد أو التخصص النوعي يكسبنا مقدرات من الإجابة والتمييز ، كما يكسبنا الإلمام شبه المتكامل بنوع منهجية معينة تخصب قيمتا بالمنازع الفكرية الجديدة .

والمرسمة يلحكي قصة عن أحداث حرب التحرير الأمريكية ضد الإنجليز المحتلين وقسمت عام ١٧٧٧ في إقليم « يونايلند » الذي يقع في الطرف الشمالي الشرق من الولايات المتحدة الأمريكية ، ويعتبر هذا الإقليم من أوائل الأجزاء التي استوطنتها الإنجليز وابتثق منه المذهب التطهري (البروتستانتي) Puritanism وظلت صائدة فيه الزعة الدينية المثالية التي قويت في القرن التاسع عشر ونادت بسمو الروح والتعاليم التقليدية ، ولا زال الدين الآن ذا أثر فعال في حياة السكان ، ولقد دارت في هذا الإقليم أولى معارك الثورة التحريرية الأمريكية ، وانبعثت منه معظم القيادات القومية سواء في الصناعة أو التجارة أو الفكر .

يعرض برنارد شو في مسرحيته قصة شاب شيطان الزعة تنبأ أنه المذبذبة المزمعة التي أكسبها هذا الزمت اللائق تصبأ أمي ضد ماليس في تقاليدها حتى لو كان غافلاً لمنطق ، ونعترف في الفصل الأول أن الأب قد شق بعد مقتل المم وأن الهام وأقارب الأب يحسبون لقراءة وصيته الجديدة

عروسة من مختلف الأشكال والأحجام ، بعضها أعد ليؤدي دوره على المسرح ، وبعضها للأزياء الشعبية في الإقليم الجنوبي ، والبعض الآخر نماذج من عرائس اللعب . وقد افتتح المعرض السيد وزير الثقافة في الساعة الثالثة بعد ظهر يوم الأربعاء ١٦ من مارس بمجموعة أتياليه القاهرة .

والعرائس تاريخ قديم ، منها ما يصنعه الفلاحون في ريفنا كعبة للطفل ، ومنها عرائس من السكر تحتل مكان الصدارة بين حلوى الأعياد ولولائد ، ولما من شعبيتها ما يؤكد أصالتها وشخصيتها الحبيبة في تاريخنا القديم .

أما الحديث عنها فنراه ممثلاً في معروضات الفنانين : عليا ونعمت ، وجهودهما في هذا الفن معروفة في المعارض الدولية التي اشتركت فيها الجمهورية في نيودلهي والصين ودمشق ، كما سبق لمصاحبة السياحة أن اقتلت من أعمالها ٤٢ عروسة للأزياء الشعبية لعرضها في مكاتب السياحة في الخارج .

وجميع هذه المعروضات تشهد بالبراعة والإتقان في إظهار الشخصيات الشعبية والمعدات والأزياء في القرى والتجوع والمدن ، مثل : الصيد حيدو دياتع الجرائد وساح الأكلية ولاعب الكرة الشراب وفوانيس رمضان وعروسة المولد وسقفة وصيدة وحل بابا والزمليلوي وأزياء المنزفة والغربية وأسوان .

ويعتبر هذا المعرض الأول من نوعه ، فهو يهدف إلى تأكيد أهمية فن العرائس ليؤدي دوره كأداة فعالة في تبادل الأفكار والمعرفة والتعاطف بيننا وبين الشعوب العربية والعالم .

محمد صدوق الجياخنجي

مثاليات غيبوبة ومجهولة ، فالتبالة والشرف قيمتان لا يتوافران فقط في الرجل الذي اصطلاح عليه المجتمع ورأى فيه مقاييسهما ، ولكن قد يكونان في وضع آخر عند رجل يرى فيه المجتمع عكس مثالياته ، ولكن هذا متوقف على المذهب الذي نغشم المظاهر لتعري الحقيقة المستترة ، وهذا المذهب ما هو إلا التجربة التي يساق إليها البشر دون توقع نتيجة لتفاعلات الأحداث التي يشاؤون أو لا يشاؤونها .

ولقد عودنا برنارد شو أن نراه منسجماً بين معطم شخصياته يعبر من خلال إحداها عن فلسفته وآرائه ونجد هنا متمثلاً في شخصية ريتشارد تلميذ الشيطان التائر المتمرّد الذي يسخر من التزمّت الديني القاسد ومن البطولات الزائفة ومن الملك الإنجليزي : جورج الثالث ، ومن المثاليات التي يؤمن بها قادة الحرب . **ولهذه الشخصية المحورية التي تثير الأفكار وتعرض رأيها قبلها لإدخالها حريفاً** كانت أكثر من شخصية بشرية تتمثل فيها المنازع الإنسانية بكل قيمها المختلفة ، فكان يوحى للبشرجين منذ اللحظة الأولى بأنه سينتصر في كل معاركه ، وأن حدثاً مفاجئاً سيقلبه ويجعل منه بطلاً بما أكسبه عطف الجمهور طوال جولاته . فلم تتناهيه المشاعر الإنسانية التي تهيج في نفس الآدي في مثل هذا الموقف حتى لو كان بطلاً رابط الجأش ، فإن كل البشر يتساوون في التغير الانفعالي أمام الموت ، ولكن يختلفون في نوعية هذه الانفعالات وشكلها وطرائق التعبير عنها . فتلميذ الشيطان — هنا — فكرة ذات أبعاد مثالية لا تحتمل أن تلبسها نفس إنسانية ، فهو فوق الواقع ، إنه تثبت في مثل هذه المواقف العصبية بطولات خرافية إلا أن جوانبها الانسانية تبقى ملازمة لها كالظلال وبهذا تصبح في حدّ المقبول والواقع .

وعندما عرضت المسرحية لأول مرة علل بعض النقاد والمخرج شهامة « ريتشارد » بأن دافعها « ر » ب

ويغلباً الجسج بأنه يوحى بمثل أملاكه له ويتشاوره تلميذ الشيطان ، وتظهر حدة طبع الأم على ابنها كريس. وعمل الزوج المقتول وحل أيدي ابنه أي زوجة التي ولدت سفاهاً على حين يصف ريتشارد عليها ويوترها بمجنّته ، والقس أندرسون ذو الزوجة الجميلة الصالحة التي تصفره بشرين عاماً وتغاف ريتشارد ، يستدعي تلميذ الشيطان إلى منزله ليلا ، إلا أنه ينصرف الصلاة على الأم المتضرعة . ويشترط ريتشارد بالزوجة الوجلة ويأق جنود الاحتلال بقصد القبض على القس فيقوم الشيطان الصغير بتسلم نفسه على أنه القس بعد أن يلبس ملابس الكهنوت ويودع زوجة القس قبلها كما لو أنها زوجته . وعند ما يعود الزوج تطلب إليه الزوجة المجرمة من البلدة ، ولما يصير على معرفة السبب تصارعه بالرفقة فيحصل مسماته ويخرج إلى الثوار ويطلب منها أن تمس في تمثيل دور الزوجة . وعند تنفيذ حكم الإعدام في ريتشارد تلقائياً بانتصار الثوار الوطنيين وبالنس للقائه على شروطه على الجبال « برجوين » قائلة الحيلة الإنجليزية التي يسلم له ، وبذا ينقل ريتشارد فيحمله الأهل على الأناق دون القس وهذا يبره شوه من انتصار التهمة الجديدة التي اكتشفت في إنسان طرية المواضعات نتيجة المصادفة العشوائية ، بل لئلا يكون أيضاً أن الجايير تسودها روح خفية خاصة لنك الاعباط التقليدي .

إن برنارد شو في هذه المسرحية يهاجم كثيراً من المواضعات الاجتماعية التي قعدّها المجتمع فيعوض المثل وضده كما اصطلاح عليه للناس ، ثم يهتك الستار عنها أمام الظروف القدرية المحتومة ، فإذا هما يتبادلان مفهومهما ويصبح المثل في حقيقته المرأة بغيضاً مسترخياً على حين يتمتع ضده بمثاليات أخرى وإن كانت خافية وعكسية في ظاهرها الأول ، فهناك لحظات معينة تنصف فيها الأقنعة المسدلة فيبدو الإنسان على حقيقته قد تكون مذهلة فثلاً :

« جوديث » زوجة القس كانت تجزع لمرء السباع من ريتشارد ولكن عندما أتاح لها (الثوروف) الأفراد به وغارة طبيعته دون برع مدرته كطيغان أنست به وتبسط منه بلا خوف ، وهكذا يوجز برنارد شو فلسفته في هذه المسرحية في العبارة التي ردّها « أندرسون على الجنرال « برجوين » حين استنكر منه القيادة وهو رجل دين فقال :

« إن الرجل منا لا يعرف مهمته الحقيقية إلا بقت الشدة » فلولم يحدث الخطأ في تعيين القس لما كانت هذه البطولات والتكشفات وما انزاحت المظاهر التقليدية للمجتمع عن

الشخصيات وتفتيدها لكن - والحق - تحورت المسرحية من الانعكاسات السينائية ، وقام المخرج بتنفيذ عملياته تنفيذاً مستقلاً حسب مفهومه الخاص وإن اضطرب في تصوير بعض شخصياته ، فالأم مثلاً (نجمة إبراهيم) لأنها صورت قاسية الطبع ، جامدة الوجه ، فقد ألقت حوارها إلقاء متعسفاً كما لو كانت تقلده تخلصاً واشمزازاً ، ولم تستشعر المعاني والأفكار لتلونها وتوزيعها على طوايقها الصحيحة في الإلقاء ، والتعاضى عن تأمل مضامين الحوار ودراسة بواعث الأخلاقية والاجتماعية أدى إلى تنفيذ شخصية الجنرال « بروجون » (محمد الطوحي) تنفيذاً مغايراً للقيم الفكرية التي ينطق بها . فقد صورته المخرج غثت الحركات مما يوحي بالتشكك في رجولته وإن كان هذا التفسير يعتبر تعبيراً انتقائياً من قائد الحملة الاستعمارية إلا أن شو نفسه - الذي لا يندع مجالاً للسخرية إلا غزاه - اعتنى بهذه الشخصية في مقدمته للمسرحية - التي كان يجب أن ترجم مع النص - وأكد واقعها التاريخي وامتيازها في صفوف المعارضة بمجلس العموم البريطاني لما كانت تتماز به من عنف في الخصومة وقوة في التفكير السليم ، بل إن التأمل في حوارها يلمس جوانب قيادية مبرزة لا تتفق مع تحركات أنثوية طرية أرادها المخرج وتنفس فيها الممثل معجباً ، كما لم تتمثل في صلاح سرحان (تلميذ الشيطان) مظاهر الشيطنة المتمردة التي غشاها الصالحون والتدينون ، ولم تتضح الأبعاد السلوكية في شخصيات الجنود الإنجليز التي يتأيزون بها ، وكان من الممكن أن نحس بالاضطرابات النفسية تنهت مسز أندرسون زوجة القس بعد أن نازلت أعماقها قوى خارجية مغايرة .

ومع هذا فإن في المسرحية جهوداً مشكورة ومحاولات ذاتية في تقييم العملية الفنية على أساس من التفكير المحلل المجتهد ، وكان يودنا أن يذكر اسم

مسز أندرسون وأنه نشبت هذه اللحظة البطولية ليعتري زوجها التي تجمعه . وقد هاجم شو هذا التفسير بعنف وقوة ، ورأى أن الأبطال عامة الذين لا يتحركون إلا بالدافع سام إلا آلات ميكانيكية لا تعمل إلا إذا أُلقيت القروش وأن إقدام الإنسان على إنقاذ شخص آخر أمر أصبح عادياً وأن ريتشارد قد تصرف بوحى من طبيعته انماسة لا بلَى مؤثر غراس أو غيره فله كيان مثالي خاص حر من كل الدوافع التقليدية التي نبحث عنها لنسبها - وإنكار شو لهذا الدافع هنا لا يعنى - من وجه التحليل النفسى - إغفال اللاشعور وعملياته المستترة بأعماق الظلام ، فسلوكنا العام مبررات ومنبطات وحوافز إن خفيت علينا في الوهلة الأولى المظهرية ، فإن التأمل والدراسة والمقاساة تكشف عن مسيبتها وغفائها فالمفروض - سيكولوجياً - أن التصرفات الاندفاعية عقب اللحظات الحاسمة العجالية تم لا شعورياً وفي سرعة بعد عمليات لا إرادية مخفية . وأحسب أن ريتشارد اندفع نتيجة تواجهم الأحاسيس بالذنوب في اللاوعى .

ويمكن استنتاج بعض عناصرها من : ذكر الجميع له والفرقة منه - كان يعلم بوقوع القبض عليه - حيث جئنا بهذه المفارقة لورته توقفاً للعباب - رفضت أنه المستمرة رويته قبل أن يقدم نفسه بما حق إحساسه بالذنب ... كل هذا حملته على أن يسلم نفسه ليقوع عليها الجزء العادل لأن العقاب موكفارة للذنب والمصاب (بالحصار) Obsession - كما يقول علماء النفس - يميل لقيام بأعمال مجهدة عنيفة وليلد نفسه انتقاماً لأخطائه وأوزاره وربما أدى ذلك إلى انتحاره .

● الإخراج : توحى أعمال برنارد شو للمسرحية بجو عام يتميز به وتسرّب من خلاله أفكاره ولذعاته ، وهذا الطابع أهم أوليات العملية المسرحية للمخرج والممثل ، إلا أننا اعتقدنا هذه الروح المسرحية لعدم تعمق القيم الفكرية الخاصة والسيطرة الحكيمية في إشاعة مناخها المتميز . فتحايل لنا شو من خلال العملية التنفيذية شاحباً ناصلاً ، ولقد كان من المظنون أن يلتقى فيلم « تلميذ الشيطان » - الذي عرض قبل المسرحية بأيام - ظلالة على المسرحية فتأثر طريقة رسم

المترجم الأستاذ مختار الوكيل في الإعلان فهذا حق له وحق لنا أيضاً .

●● بداية ونهاية :

أتبع المسرح القوى مسرحيته السابقة بأخرى عن رواية لكاتبنا العربي الأستاذ نجيب محفوظ قام بإعدادها الأستاذ أنور فتح الله ، وهي من خمسة فصول ، وتروى قصة أسرة مات عائنها الموهف البسيط ما دفع بأفرادها إلى غضم الحياة للتلاطم ، فالأم تتالعج بحزم وصبر أمور العيش وقسوته فتشتغل إلى الطابق الأرضي لتوفر خمسين قرشاً فرق الإيجار وتشتغل ابنها القديمة : نفيسة حائلة للسيدات بينما الابن الأكبر حسن يهجر أسرته ليصارح الحياة وحده كفن في الأفراح حتى يفضي به الأمر إلى الانحراف ومعاشره الساقطات ثم إلى الاتجار في المغدرات ، أما الأخوان الأصغر حسن وحسين الطالبان بالتوفيقية الثانوية فيكافحان غصن الطرود المهيبة القاهرة حتى يحصل أوليا على البكالوريا ويمن كتاباً بأحدى المدارس وبعد عام يلتحق الثالث بالكلية الحربية ويخرج ضابطاً بالجيش فتتغير نظرته إلى مجتمعه القذافي ويتدافعه جنون الطموح محاولاً التصدي من ماضيه فتتغير خطيته ابنه جارهم الموهف البسيط ويمنح أصح من حياة اللابن ويعاود إقناع حسن بتغيير سلوكه الثالث جهن جديده ثم يتفضل الأسرة إلى شقة جديدة لائقة ، ولا تكف شهوة التبرع البني الجامعة عن العصف بكيان الشاب فيضرب ابنه أحمد بك يسرى فيرده ، ويفجأ بهروب أخيه حسن من البوليس والضياع إليه ثم تقع الطامة الكبرى حين تساق إليه أخته (نفيسة) وقد ضبطت في شقة تدارق الدعارة ، وكان سلمان البقال جارهم التديق قد غرر بها فاساقت في طريق الغواية ، وبين حسين ويدهنها بكل ما فيه من ثورة وهياج إلى أن تغدق بنسبا إلى الشارع .

والمسرحية عرض لقطاع حيوي لفترة من عمر مجتمعنا قبل الحرب العالمية الثانية ، وتتمثل في هذه الخلية الاجتماعية بطولة الأسرة البرجوازية في صراعاها الضجائي مع قدرات المجتمع وظروفه الشائبة نتيجة الوضع الحكى القاسد ، وتأتي النهاية عادة ضربات متلاحقة قوية تصيب قيمها بالبيوط وترزعزع مقوماتها بصراع نفسى مزلزل يظلل يذهب مشاعر أفرادها بوحشية وضراوة حتى تتساقط الضحايا ورواية : بداية ونهاية : ترعر بالمواقف والتحليلات

الوصفية والتفسيه وبكثير من الحوادث التفريعية التي تساعد على إبراز معالم الشخصية وإضفاء الطقس العام الذي يوحى بالأحاسيس والمنهات الفكرية والفنية ، والمسرحة يجد للمادة العام جاهزة بكل تفصيلاتها والأجزاء الدقيقة لصورة الشخصية ومزاجها ودوافع سلوكها المتأخر وبخاصته ، وعلى المسرح مسئولية فهم غالبية العملية الروائية وانتقاء الحوادث الرئيسية لتتظلمها وحدة الموضوع هل ألا تحرم من الظلال الخلفية وإشاعة الروح العام . والمهمة الثانية هي : ضغط الأحداث المفاترة والملمبة في أماكن وأزمنة محدودة تفرسها الأصول الدرامية وتحويل التصورات النفسية والوصفية إلى قوة سوارية دينامية تتجلى فيها عناصر تكوين الشخصية وأربابهاها بالموضوع المتطور وبالوحدات المكونة للعملية كلها . فاجتهد الخلق للمعد محدود ، وخياله مرتبط بالرواية بقيد الأمانة والصدق . ولهذا لا تختلف مسرحان اختلافاً كبيراً إذا ما تناولوا رواية واحدة بعكس المؤلفين الذين يتناولون موضوعاً واحداً ثم يبدآن عملهما تبايناً كبيراً ، ففي الرواية توجد الوقائع والأماكن وأبعاد الشخصيات الجسمية والاجتماعية والنفسية بكل مكوناتها . والمطلوب تصفيها وإعادة تركيبها مركزة في البؤرة الزمنية المكانية ، فهو يصنع للمرة الثانية : شخصيات سبق صنعها بعد انتقائها من الحياة ، أي مسرح صورة الواقع لا الواقع نفسه ، ومن هنا وجب النظر إلى الحياة ومضاهاتها بالشكل الجديد والتعرف على مدى مشاكلته لها ، إذن فالالتزام الحرفي الكامل بالرواية في المسرح لا يجدي ، ومن ثم يمكن استنتاج اللوق الفني للمعد وحساسيته بالموضوع .

وقد وفق أنور فتح الله في التقاط الخيط الإنساني في الرواية وتضييق الخناق على الأحداث المتداخلة في الرقعة الروائية الضيقة وتجميعها في المجال المسرحي المحدود بالفصل ، وتعرف في الفروع بما يكفل لها معايشة الحدث الرئيسي فمثلاً : نقل أحمد بك يسرى إلى الأسرة مرتين : عند الزوا وعدت معارضة لزواج ابنته من حسين بعكس ما وقع في الرواية . ونقل الأستاذ على صبرى للمنى إلى المنزل بدلا من للمنى ، وكذلك حدثت زيارة عروس سلمان وزيارته لتفسيه بيتها بدلا من التناوع وتوظيف حسين بالقاهرة بدلا من طشا وانتصار نفيسة بإلقاء نفسها من المنزل بدلا من القتل ... وهكذا

رفض تزويجه لابنته وينيب عنه في ذلك البرديسي كما حدث في الرواية وهو أوفق .

● الإخراج والتثيل :

أخرج المسرحية الأستاذ عبد الرحيم الزرقاني . فأحسن تصوير فعالية الأشخاص بالحوادث ، وأمكته تحريك أفراد الأسرة في بيئتها المعاصرة ومساندة النص المسرحي بما أحسه في الرواية من روح الواقع وطبيعتها ، وأبرز الصراع الطبقي بين حسنين ويسرى بك الذي أشار إليه نجيب محفوظ لكن فاقته بعض التفسيرات التي دافع عنها في «الجمهورية» بحجة واقعها في الحياة وإحساسه بها كتعب أحمد بك يسرى في عفاف الأم الحزينة وجذبه بهذا وهذا لا يتفق فقط مع حادث الرواية ، لكن يختلف مع طبيعة هذا الرجل الخيرة التي ساعدت الأسرة في الحصول على معاشها وعلى وظيفة حسين . وكان لحسين بالكلية الحرية . وإذا كان يوجد في الحياة [بك] يقطع بمجرد الرؤية الأولى في أزمة صارمة الطبع ، وأم لفتيان تعدى أكبرهم الثلاثة والعشرين ، فليس من الكسب التقاط هذا الصنف وعرضه ، لأن كثيراً من القصص السينمائية استنفدت استعمال هذا النمط الشاذ . وفي مناظر الحجر الأرضية المطللة على الشارع كان ولا بد للإضاءة من أن تهايز تمايزاً محسوساً . ففي الشارع إضاءة انتشارية طبيعية ، وفي البيت إضاءة ذات مصدر واحد : يعين مكان التواجد مثلاً حتى نشعر بفرق المكانين وإيهام الجدار الرابع ، كما أسرف في تصوير الوكر القاسق بقصد الترفيه والصخب . ولم يستتبع اختلاط الجرعة بالذنب بالتعاسة الإنسانية ببقايا المثاليات ، مظاهر الإحباء التي تثير في النفس عواطف مختلفة لا تسمى إشفاقاً ولا تسمى إهملاً . ولقد أتاحت هذه المسرحية الكشف عن براعم جديدة في الحقل التمثيل في طور التكوين والصقل ويرتقب

انصبحت الأحداث في حيزها المسرحي بالنسبة للمكان والزمن أيضاً دون تخلخل أو تعامل على اتص الروائي . أما مشكلة الحوار ، فقد عالجها المعد في مهارة ودراية . فانتفع بالحوار الأصلي وترجمه إلى اللهجة العامية وبخاصة النكتة والتعليق الساخر ، وكتب امتدادات الحوار بما يتسق ومضمونه ، واستطاع أن يشعرنا ببطولة الأسرة الجماعية في المسرحية كما هو منطوق الرواية . لكنه لم يعمق المشكلة الأساسية في تضاعف المسرحية ، فالأزمة المادية التي تعانيها الأسرة لم تعكس على أحاسيس المشاهد صورتها الفاجعة المدعاة فهل تساؤلنا : لو لم يت الأب ما وقعت هذه النكتات ؟ إن بعض أسباب ذلك يرجع إلى الملتفات المرحية التي أشاعها شخصية حسن وأجواؤه الخاصة التي عني بها المسرح وأفرد لها فصلاً كاملاً كان من الممكن اختزاله في مشهد من فصل والاكتفاء بتعلمه الغناء في حركات كيميدية في منزل أسرته وكآبة الحزن لم نبرحه بعد . وكانت تتجلى في تصرفات الأم مظاهر الصلاة وتقليدات الأهل المكيانين . فبين من حسن تقدير للأدور وتقديرها بميزان الصالح العام للأسرة ، لكنها هنا تسلم في سهولة بخيلة ابنها الطالب حسنين لجهة دعم برزخون تحت سلطة الأزمة ثم ترضى من زواج ابنها حسين منها على حين كان المتوقع هو ثورة الأم وبغيتها وإحساسها الأموي الطبيعي بإزاء فقدانها لأولادها في سهولة ، كما لم يكن سلمان شاباً تافهاً مثلاً صورته الرواية وألحت عليه ، واستطاع سلمان هذا أن يسقط نفيسة بسرعة ووجدانها تنساق للتجربة الأولى في كل مرة دون تردد أو اضطراب يتفق والمقدرات النفسية لأفراد مثل هذه البيئة ، وليست علة التبع الخلفي بكافية وحدها لتؤدي السهل ، فالرواية تشفع لها المسطحات الطويلة من التحليل وإلزام المبررات ، أما المسرحية فحتاجة إلى إخمات نفسية . ومغالية صراعية لضغط الضمير أو الخوف ، وكان من الأوفق ألا يحضر أحمد بك يسرى ليلعب حسنين

تمتازة العشرين عدداً ، كما لو أننا نحب أن نؤكد ونلح به ونكرره في كل صورة من صور الأدب على حين أن غالبه لا يتفق مع التكرار لخلوه من منازع فكرية حافزة تجدد حياتنا وتدفعها باكتشافاتنا فيها قنباً جديدة ، إن الحاجة ملحة في تناول شتى المشكلات وشتى المواضيع التي يزخر بها عالمنا العربي ، تناولاً مباشراً خلافاً لا يسير على مكان واحد جيئة وذهوبا ... هل الأدب وجهته اكتسب جديداً بهذه التحولات من الرواية إلى المسرح إلى السينما إلى الإذاعة وبالعكس ؟ .. أعتقد لا ...

تلك هي المحاولة الثانية لمسرحة أعمال نجيب محفوظ والتي ستخرجها السينما قريباً ، وستخرج فرقة المسرح الحر العملية الثالثة ، أما الرابعة والخامسة والسادسة لثلاثيته ففي طور الإعداد . وهناك هجوم على السباعي وباكتيوت وبكتيوت يحيى حتى .. إذن لا نعب نعورات الربحاني ونمصيرات أبو السعود الأبياري لأنها دم جديد وتغذية مجلوبة والأطعمة المنوعة ذات القيمة المحدودة أجدى من الصنف المحلى الدم الواحد المتكرر ذى الوجوه .

ولعل نجاح الروايات القصصية وأشهرها بأصحابها هو الذى يحتضن العملية المسرحية أو العملية المستمدة فتخرج في حالة ضافية من التأثير يكون في الحقيقة من بعض فعاليتها الروائية السابقة في نفوس الجماهير

لها الأمل ، كعائدة عبد الجواد (نقيصة) وبعض الشخصيات الثانوية التي اشتركت بانفعالاتها في هيئة الجو العام للمسرحية وبخاصة في الفصل الثالث . وقامت (أمينة رزق) بدور الأم و (الدقن) بدور حسن و (الحريري) بدور حسين و (كمال حسين) بدور حسين فأثبتوا حسن فهمهم للمشكلة وتعاطفهم معها .

كلمة ختامية :

لقد جذب المجال المسرحي إليه كثير من روائع الروايات العالمية وحوّلها من الشكل الذي خلقت فيه إلى شكل آخر ، شخصياته مجسدة دينامية تخن للرجوع إلى الحياة لتلعب دورها الجماهيري بكيانها الحى ، وتؤثر في وجدان الجماهير مثلاً نجحت فيه . ونذكر مثلاً لهذا : روايتي « أنا كارنينا » و « نحن كروتزر » لتولستوي و « قصة مدينتين » لتشارلز ديكنز و « أقول القصر » لجون تشاتيليك وغيرها من الأعمال الروائية الناجحة . كما استعار النطاق المسرحي أيضاً الكثير من مواضيع وأفكار القصص والأقاصيص وتبنى تطويرها وإعدادها حتى أصبحت في قيمتها الأدبية لا تقل عن مستوى المسرحيات الكبيرة التي ولدت للمسرح .

وتلك المحاولات في أدبنا الحديث تعد عملاً طيباً ، ولكنها تعتبر في الوقت ذاته - وفي هذه المرحلة التطورية بالذات - مظهراً من مظاهر الإفلاس الابتكاري أن نهافت على رصيدنا الروائي المحدود الذي لا يتجاوز

